Introducere în poetică

Jeanrenaud, Magda

Editura Universității «AL 1. Cuza»
Iași - 1995

Tiparul executat la
Centrul de multiplicare al
Editurii Universității «AL I. Cuza»

Qi? Scanned with OKEN Scanner

Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași-1995

Scanned with OKEN Scanner

Avertisment

CAceastă lucrare se adresează în primul rând cititorilor „nespecialiști” sau celor care doresc să obțină o perspectivă de ansamblu asupra unei mișcări de idei deosebit de complexe care a animat dezbaterea despre literatură în Franța timp de peste trei decenii. Poetica pe care urmează să o prezentăm nu cuprinde cu siguranță vasta panoramă a studiilor literare: am reținut doar temele principale, menționând ocazional anumite dezvoltări mai înșelătoare . Cu toate acestea , am încercat să sistematizăm diferitele sisteme teoretice, concentrându-le pe trei domenii de investigație: poetica romanului, poetica poemului și poetica genurilor.

În structura lucrării noastre, am rezervat un loc special prezentării „ presupozițiilor ” istorice ale poeticii: am urmărit astfel, în linii mari , calea care duce de la lingvistica comparată la Saussure, de la Saussure la structuralismul lingvistic și la Roman Jakobson. În paralel, am schițat traiectoria poeticii antice de la Platon la formalismul rus, trecând prin Horațiu , Boileau , Diderot și doctrinele tomantice. Ni se pare că acest lucru oferă abordării noastre oportunitatea de a ilumina mai bine obstacolele cu care poetica modernă și - a pus bazele la intersecția dintre lingvistică și istoria literară . A purta o dezbatere despre poetica modernă fără a ține cont de „antecedentele” sale ar limita, în opinia noastră, periculos înțelegerea amplorii contribuțiilor sale inovatoare la domeniul studiilor literare . Acestea fiind spuse, ne- am străduit să conturăm cadrul ideologic în care a evoluat poetica, privilegiind anumite elemente în detrimentul altora.

alții, încercând să nu denatureze prea mult scopul propus și , în final , reținând direcțiile esențiale pentru înțelegerea direcțiilor majore de analiză , descriere și interpretare a fenomenului literar .

Mai avem două observații de făcut cu privire la structura și organizarea lucrării noastre. Am atribuit în mod deliberat un loc destul de important în economia lucrării teoriilor formaliste , pentru a evidenția faptul, esențial în opinia noastră, că, mai mult decât o simplă moștenire metodologică ce trebuie asumată pe deplin ca un paria poetic, a fost o adevărată ideologie care avea să determine în mare măsură strategiile hermeneutice ale cercetătorilor .

Am introdus în lucrarea noastră o rețea destul de densă de „perspective", cu intenția de a simplifica pentru cititor contactul direct cu „vocea" autorului sau a exegetului, fără niciun „filtru" suplimentar - în afară de alegerea în sine - dar și cu scopul de a adăuga profunzime textului în sine și de a reda astfel într-o oarecare măsură bogăția ideilor care au animat dezbaterile într -o perioadă deosebit de fertilă a reflecției asupra literaturii.

S- ar putea spune, de asemenea, că opera noastră se oprește acolo unde începe poetica : este un mod de a spune că depinde de fiecare cititor să retragă, pe cont propriu , calea cercetării care a fost desfășurată în poetică timp de cel puțin trei decenii. Este, de asemenea, un mod de a spune că poetica acoperă o mare complexitate de puncte de vedere , uneori opuse, și abordări analitice de o mare bogăție, dificil de redus la un numitor comun decât prin asumarea pericolului simplificării și al unei standardizări care nu îi este specifică: în consecință , o lucrare precum a noastră nu și-ar putea propune decât să traseze ...

? Scanned with OKEN Scanner

repere și , de asemenea, și poate mai presus de toate, pentru a stârni apetitul cititorului , încurajându -l să descopere suișurile, eșecurile și succesele acestei aventuri fascinante a spiritului, care, în opinia noastră, nu a atins încă stadiul său final, adică un sistem unitar, fix, asupra căruia exegeții nu ar trebui decât să lipească o etichetă sau să pronunțe un verdict: varianta franceză a poeticii a putut gestiona utopia și realismul, personalizându- și proiectul teoretic printr -o abordare analitică prin care se poate citi întotdeauna *povestea* unei aventuri a cunoașterii.

Qs Scanned with OKEN

ijtiTüdtt-CíMW

Ce este poetica? - Care este obiectul său , ce metode sunt folosite pentru a studia acest obiect? - Paul Valéry, fondatorul poeticii - ce relație are ea cu alte discipline care se ocupă de literatură și limbaj?

Unde este poetica?

SS3S33X2=a=ffiS3i32==XS:^SS5S^^

Eu Se pare că discursul despre literatură[1] A coexistat întotdeauna cu literatura Mente: primele [2]exemple ale acesteia pot fi găsite deja în Vede . sau la Homer. *Discursul despre literatură* Nu a fost niciodată un domeniu unificat, ci acoperă două domenii diferite de cercetare , și anume *exegeza* și *teoria.* Exegeza își propune să elucideze, să explice sau să interpreteze o anumită operă ; teoria, pe de altă parte, nu mai lucrează asupra unui obiect predefinit (opera), ci cu un *obiect construit de către...*

[1] În ceea ce privește termenul „literatură", trebuie menționat de la bun început că, în ciuda multor ezitări cu privire la „identitatea" sa exactă , majoritatea cercetătorilor sunt de acord că „acest nume, sau unul dintre echivalentele sale, a fost întotdeauna folosit pentru a desemna un limbaj capabil să stârnească plăcerea sau interesul ascultătorilor sau cititorilor săi , menit să dureze și care, prin urmare , este mai elaborat decât limbajul cotidian" (cf. *Encyclopaedia Universalis,* (1985, p. 872).

2Nume dat în India celor patru cărți care formează „literatura vedică" - Rig-Veda, Sama-Veda, Yajur-Veda și Atharva-Veda -, texte „revelate" de către divinități înțelepților perioadei vedice și despre care se crede că conțin toată înțelepciunea divină.

QB Scanned with OKEN Scanner

Chiar și discernând ceea ce descrie U. Atunci când cineva își asumă ca sarcină investigarea alegoriei, narațiunii, simbolului sau metaforei, aceste unități nu *constituie presupuneri* a priori : discursul teoretic despre literatură transcende operele individuale pentru a se concentra pe „ literatură ” sau pe alte categorii generale . Aceste două discursuri despre literatură au fost întotdeauna legate unul de celălalt, chiar dacă aceste relații au fost fluctuante și rareori consensuale. Exegeza este implicit sau explicit susținută de o teorie, deoarece nu poate examina o operă individuală lipsită de concepte descriptive sau cel puțin de vocabular. La rândul ei , teoria intră în contact cu discursul literar prin exegeză.

Discursul exegetic [3]în sine *evoluează* în două direcții: *exegeza literală,* care își propune să explice cuvintele incomprehensibile , construcțiile sintactice și aluziile ; și *exegeza alegorică,* care interpretează un text sau un fragment prin atașarea unor semnificații suplimentare . S -a observat că aceste două abordări prezintă o stabilitate considerabilă de-a lungul secolelor și prin forme diferite - de exemplu, în epoca modernă, filologia și critica - în timp ce obiectul teoriei literare suferă schimbări semnificative .

Prima lucrare dedicată teoriei literare, *Poetica lui Aristotel* , constituie și prima încercare sistematică de teoretizare a literaturii, în măsura în care obiectul acesteia nu este literatura însăși, ci reprezentarea . mimesis[4]

[3]Tzvctan Todorov preferă termenul, ce-i drept mai flexibil, de interpretare: „ Interpretare, care este uneori numită și *exegeză, comentariu, explicație textuală , lectură, analiză”* „sau chiar pur și simplu *critic* ”. (Cf. Tzvetan Todorov, *Ce este structuralistul . 2. Poetică),* Le Seuil (1968), colab. „Points Essais”, 1973, pp. 15-16.

[4]Aristotel definește poezia ca *mimesis,* imitație a naturii . Esența operei literare este imitația , reprezentarea prin mijloace specifice a realității imediate sau a unei realități trecute.

Scanned with OKEN

Limbajul cuvântului . După ce în introducere se ocupă de reprezentare în general, Aristotel descrie proprietățile genurilor reprezentative (sau ficționale) , adică epicul și drama (în acest caz tragedia); în timp ce modernitatea este în poezie însăși chintesența literaturii , în Poetică nu se găsește nicio referință la aceasta .

Tzvetan Todorov (născut în 1939) menționat în Dicționarul *Enciclopedic de Științe ale Limbii* [5], Termenul „poetică" funcționează conform a cel puțin trei înțelesuri: se aplică alegerilor unui autor privind temele, compoziția , stilul etc. În funcție de aceste alegeri, un scriitor și opera sa sunt legate de o anumită formă literară definită de poetică: putem vorbi atunci despre poetica lui Proust sau Hugo, precum și despre poetica lui Rimbaud. În al doilea rând, se referă la codurile normative stabilite de o școală literară, un set de reguli practice a căror utilizare devine ulterior obligatorie . În cele din urmă, termenul desemnează teoria *internă a literaturii: acesta este* , de fapt, sensul acceptat de poetică ca disciplină teoretică. Acest ultim sens al termenului ne va interesa în primul rând aici , deoarece pare să fi preocupat majoritatea teoreticienilor secolului al XX-lea : poetica „urmărește să înțeleagă legile generale care guvernează crearea fiecărei opere " [6].

Iluminat

Termenul „poetică", așa cum ne - a fost transmis prin tradiție , desemnează, în primul rând, *teoria internă a literaturii* . În al doilea rând, se aplică alegerilor făcute de un *autor.* Paini explorează toate posibilitățile literare (în ceea ce privește tema, compoziția , stilul etc.) : „ Poetica lui Higo ". În al treilea rând, el se referă la codurile normative construite de o școală literară, un set de

[5]Op. cit., p. 106.
[6]Tzvetan Todorov, *op, cit,* 1973, p.19.

reguli practice dintre care fanpioi dcviont alas obligare Vom lua în considerare doar prima categorie de reprezentare a faunei

Poetica Astfel , acordul propune să abordeze categorii care ne permit să distingem între natura limitată și variată a tuturor operelor literare . Opera individuală va fi ilustrarea acestor categorii, care vor avea un exemplu similar, nu unul ultim. De exemplu, poetica va trebui să abordeze o teorie a descrierii, care va evidenția ceea ce au în comun toate descrierile și ceea ce le permite să fie diferite; dar nu se va preocupa de înțelegerea descrierii într - un anumit text . De atunci încolo , poetica va fi capabilă să definească o convergență de categorii în care nu numărăm nicio apariție . În acest *sens ,* obiectul poeticii este o chestiune de alegere, în primul rând prin opere literare decât prin opere scrise .

S.U.A

știința nu se concentrează pe faptul particular , ci pe legile care le permit să-l redea.

opere literare testante, dar discurs literar în sensul că *principiul*

Încă de la întemeierea sa de către Aristotel, poetica apare ca *teoria creației artistice prin limbaj,* cu condiția ca termenul „ creație" să fie considerat nu ca un mister ireductibil, nici ca rezultatul unei inspirații miraculoase și inexplicabile , ci ca un set de alegeri între posibilități, *o combinație de procese analizabile.* De asemenea, trebuie menționat că poetica nu se limitează exclusiv la poezie:

[7] O. Ducrot, T: Todorov, *Dicționar enciclopedic de științe ale limbajului* . Le Seuil, col. „Points Essais", 1972, p. 106-107.

Termenul trebuie luat într- un sens mai larg , deja prezent în Ansiote și preluat de Paul Valery (1871-1945). În *Eseurile* sale *de lingvistică generală ,* Roman Jakobson observa: „În concluzie, analiza versurilor este în întregime de competența poeticii, iar aceasta poate fi definită ca acea parte a lingvisticii care se ocupă de funcția poetică în relațiile sale cu celelalte funcții ale limbajului. Poetica, în sensul larg al cuvântului, se ocupă de funcția poetică nu numai în poezie, unde această funcție are prioritate față de celelalte funcții ale limbajului, ci și în afara poeziei, unde una sau alta dintre funcțiile fonetice are prioritate față de funcția poetică [8]. ”

Poetica, concepută în acest fel, își propune să dezvolte categorii și concepte care să ne permită să înțelegem atât unitatea, cât și varietatea tuturor operelor literare . Opera individuală apare ca o ilustrare a acestor categorii, dobândind statutul de exemplu, nu de punct final pentru cercetare . O astfel de perspectivă permite poeticii să nutrească ambiții *științifice ,* dat fiind că obiectul științei nu este faptul particular (opera-întâmplărie) pe care îl examinează pentru a formula termenii care ne permit să-l explicăm, pentru a dezvolta instrumentele necesare analizei. Cu alte cuvinte, poetica nu se preocupă direct de operele literare, ci de această entitate abstractă numită literatură: opera individuală apare astfel ca manifestarea unei structuri abstracte mult mai generale . Scopul poeticii este de a propune o teorie *a structurii și funcționării discursului literar.* Din această perspectivă, *poetica apare ca știința proceselor de evidențiere a limbajului* în operele de proză sau versuri: poeții își propun să dezvolte descrieri și metode de descriere care să le permită să redea

[8]Roman, Jakobson, *Eseu de lingvistică generală,* „Lingvistică și poetică”, Ed. de Minuit, 1963, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

Introduction

Compilarea operelor „literare” , atât cele complete, realizate, cât și cele „posibile”, rezultă din faptul că obiectul poeticii nu este constituit de totalitatea operelor literare existente , ci de

proprietățile lor . a unui anumit discurs , și anume discursul literar .
De aici vin întrebările pe care poetica și le pune în permanență: *ce este un text literar ? Ce este literatura ?*

Toate definițiile poeticii au un fir comun: toate se referă la un studiu intern al *literaturii* , subliniind faptul că poetica vede în textul comis *materialul* din care se face literatura. Astfel, poetica contemporană a ținut să apeleze la o știință — lingvistica — de la care crede că poate aștepta un sprijin cu adevărat constructiv pentru evidențierea specificității faptului literar , pentru identificarea și descrierea factorilor care guvernează discursul literar . Unii cercetători au observat că, până la începutul secolului al XX-lea, exista un paralelism marcant între domeniile de investigație ale lingvisticii și criticii. Ulterior, s-a produs o schimbare în cadrul acestui paralelism, această demarcație foarte clară tinzând să dispară. Acesta este și momentul în care se simte nevoia unei noi abordări critice , în special de tip *interdisciplinar ,* concentrată asupra textului literar în întregul său, pentru a *oferi* o *perspectivă lingvistică și critică multifațetată* . S- a putut observa că, la sfârșitul secolului al XIX-lea, lingvistica, știința care se ocupă de *semnificant,* de formă, și critica literară , al cărei obiect era constituit de *semnificat,* conținut, sensul textului literar, se mențineau la o distanță constantă una față de cealaltă.

Q; Scanned with OKEN

Iluminat

Sistemul lingvistic? Un sistem lingvistic de bază, format dintr-o parte senzorială (sunete, litere), o parte semnificantă și o parte abstractă sau semnificată. Semnificantul este manifestarea reală a semnului , secvența de foneme sau *litere* , constituind suportul sensului , în timp ce semnificatul reprezintă conținutul semnului lingvistic .

În studiul său *Introducere în poetica modernă. Sorin* Alexandrescu [9] El a observat că, la începutul secolului al XX-lea, relația dintre aceste două discipline a trecut de la paralelism la interferență, fiecare începând să se intereseze de domeniul aparținând în mod tradițional celeilalte . Aceasta a dat naștere unei zone interdisciplinare, care avea să fie cunoscută sub numele de poetică, o știință al cărei obiect avea să fie limbajul literar. Acesta este și motivul pentru care se va ocupa de textul literar în ansamblul său, dintr -o perspectivă *simultan lingvistică și critică* . De aici rezultă o dublă „specializare" a poeticii. Sorin Alexandrescu propune următoarele diagrame pentru a explica acest fenomen:

- du XVIU-e siècle jusqu'au commencement du XX-e:

linguistique critique

signifiant	texte littéraire	signifié

[9] *Poetică și stilistica. Orientări moderne. Prolegomene și antologie* de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Ed. Univers, București, 1972, pp. LXXHi- LX^VL

Scanned with OKEN Scanner

- au commencement de notre siècle:

linguistique critique

signifiant	$ texte littérãÍFe * " -J	signifié

XST^WSSMSSSESÎ^KESXE^

IL *Q^ ?est^e que la ìiitérature?*

Am văzut că întrebarea fundamentală la care trebuie să răspundă poetica este: ce este literatura ? Sau , altfel spus: ce face ca un text, un set de propoziții alcătuite din cuvinte, să fie receptat ca text literar ? Cu alte cuvinte , poetica își propune să readucă , sau chiar să reducă, fenomenul numit „literatură" la o *entitate teoretică, ceea ce* echivalează cu definirea discursului literar în raport cu alte discursuri. Literatura este, în primul rând , o operă de limbaj: opera literară este construită folosind o structură, și anume limbajul; este o operă de artă verbală.

Foarte devreme s - a pus problema legitimității noțiunii de literatură : termenul există și chiar formează baza unei instituții universitare , dar istoria cuvântului și a echivalentelor sale în toate limbile și de-a lungul tuturor perioadelor rămâne de scris . Trebuie spus, de asemenea, *că* natura limbajului a fost mult timp sinonimă cu poezia - dramatică, lirică sau epică . În sensul său actual, cuvântul este destul de recent - abia datează din secolul al XVIII-lea - în limbile europene . În plus , chiar și astăzi, multor limbi, de exemplu în Africa , le lipsește încă un termen generic pentru a desemna toate producțiile literare.

o

literar. *Nouveau Petit Robert*™ limitează termenul la | prin următoarele utilizări: £

literatură: provenind din latină, în jurul anului 1120. Termenul însemna liră

sterlină

„Scriere", apoi „erudiție"; 1. I. (1432) Set de cunoaștere; cultură generală (ex. La Bruyère: „Oameni cu o minte fină și o literatură plăcută"; I. 2. (1758: all.

Literatură. Corpul complet de opere publice pe un subiect, bibliografic: II. Începând cu secolul al XVIII-lea , „ Operele scrise , în măsura în care poartă amprenta preocupărilor estetice; cunoștințele și activitățile care se referă la ele": 1. Corpul complet de opere literare; 2. Opera , meșteșugul unui scriitor, profesia unui om de litere; 3. Această esență se găsește doar în operele literare (spre deosebire de realitate) - ceea ce este artificial și sincer; 4. Corpul de cunoștințe privind operele literare, diverși autori , critica literară; III. Orice utilizare estetică a limbajului, chiar și nescrisă .

Un aspect tulburător , și care nu contribuie prea mult la ușurarea poverii oamenilor de știință, aflați mereu în căutarea unui cadru terminologic transparent , este acela că termenul, care la începutul evoluției sale istorice a manifestat o relativă sărăcie de conținut, pare să fi devenit astăzi prea larg , întrucât se referă nu doar la textele literare și la textele despre literatură, ci conține ocazional și o judecată, oricât de implicită, de natură etică (iar problema nesincerității ca caracteristică a literaturii era sortită să provoace mai mult de o dezbatere), negând în cele din urmă , într-un fel, orice „diferență specifică" în cel de-al treilea sens al său. De asemenea, s -ar putea pune la îndoială însăși legitimitatea desemnării, prin noțiunea de poetică, a unei teorii generale a literaturii.

10 *Le Nouveau Petit Robert,* dictionnairc alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle edition romanice et amplifice sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dicorobert Inc., Montreal, Canada, 1993.

Scanned with OKEN Scanner

Literatură. Pentru că și aici întâlnim anumite ambiguități : poetica a fost mult timp o teorie a poeziei. Pe de altă parte , astăzi asistăm la un fel de fragmentare a literaturii și, confruntați cu marea varietate de scrieri pe care tindem să le asociem cu ea, puțini cercetători îndrăznesc să decidă între ceea ce este literatură și ceea ce nu este . Ceea ce pare de netăgăduit , însă , este că o entitate numită „literatură" funcționează la nivelul relațiilor intersubiective și sociale , adică , într -un sistem mai amplu, cum ar fi societatea sau cultura, există un element la care ne referim sub numele de *literatură.*

În ciuda conținutului său fluctuant , literatura se referă la un set de *tipuri non- utilitariste ,* Dezinteresat, inclus în ceea ce numim „ timp liber ", prin care devenim interesați de texte ca atare: anumite texte, de exemplu jurnale de călătorie , discursuri oratorice sau chiar scrisori, pot fi citite „ca literatură" imediat ce încetăm să le percepem ca texte „utilitare" . Noțiunea este , de asemenea, fluctuantă datorită consensului prin care o anumită operă este percepută la un moment dat ca literară și la un alt moment ca non-literară, așa cum s-a întâmplat în cazul anumitor opere istorice (în acest caz, cele ale lui Michelet) și al operelor de critică picturală și sculpturală (Saloanele *)* . ([11]al lui Diderot sau Baudelaire), sau chiar memorii și jurnale personale . Pe de altă parte, „literatura" este gestionată de o *instituție,* deoarece se manifestă printr -un set de organizații (culturale sau profesionale), al căror rol în apariția, difuzarea, comentarea și remunerarea operelor este departe de a fi neglijabil.

[11] În cazurile menționate mai sus, se pare că abia în timp anumite texte „ambigue" dobândesc un statut literar : acesta este motivul pentru care, în librării, secțiunile „noutăți" nu oferă niciun alt criteriu de „distincție".

În cele din urmă, noțiunea de *vakur estetic ,* care are mai multe trăsături în literatură (pe care unii o vor numi încă „belle-lettres"), se bazează pe criterii care variază substanțial în funcție de perioade : este suficient să ne gândim la principiul imitației anticilor care a guvernat perioadele clasice, la revenirea sensibilității în secolul al XVIII-lea, la geniul individual drag romanticilor, la pasivitatea și obiectivitatea cultivate de Noul Roman, la autobiograficul care pare a [fi] la modă în zilele noastre , pentru a evalua cât de instabil este acest criteriu. Dacă încercăm să identificăm caracteristicile formale și de conținut ale literaturii, putem observa imediat că aceasta folosește o viziune asupra lumii și a omenirii de un tip diferit față de cea a textelor documentare , deoarece procedează printr - o recreare prin imaginație , unde prezentul , trecutul și viitorul se împletesc. La nivel formal , aceasta recurge la o varietate extraordinară de forme (enumerate în genuri) și stiluri (mijloace de expresie cu caracter individual): transmise prin limbaj , literatura este totuși o operă despre limbaj, cu scopul de a-i intensifica puterea evocatoare.

Pe de altă parte, fiecare text menține relații strânse cu alte texte: aceasta este ceea ce s-a numit *intertextualitate,* bazată pe observația că în spatele unui text există întotdeauna un altul . Un autor tragic din perioada clasică ar pretinde, în virtutea principiului limitației antice , că este influențat de un tragedian grec sau altul. Fântâna lui Fedru sau a lui Esop. Imitație, parodie, comentariu sau importul unei forme noi (de exemplu, sonetul și nuvela, importate din Italia de scriitorii renascenști) - fiecare operă se raportează într-un fel sau altul la un model anterior de scriere, pentru a se încadra în el, pentru a se defini pornind de la el, pentru a ...

[12] Aceasta ar explica, de asemenea, cel puțin parțial , succesul târziu al lui Marcel Proust, care a publicat pe cheltuiala proprie, după ce a fost respins de trei edituri, *Swann 's Way ,* sau lunga perioadă de neînțelegeri prin care a trecut viața lui Stendhal, ca să menționăm doar două dintre cele mai faimoase cazuri .

Scanned with OKEN Scanner

transgresor, în mod explicit (precum Pascal în Scrisorile Provinciale *)* sau implicite (romanele lui Zola se deosebesc de cele ale lui Balzac, romanele lui Proust de cele ale lui Zola, romanele lui Sartre de cele ale lui Proust etc.).

Lingvistul și poetul de origine rusă Roman Jakobson (1896-1982) a definit obiectul poeticii într -o lucrare fundamentală : „Obiectivul poeticii este, în primul rând, să răspundă la întrebarea: *Ce face ca un mesaj verbal să fie o* operă *de artă?* Întrucât acest obiect privește diferența specifică care separă limbajul de alte arte și de alte tipuri de conduită verbală , poetica are dreptul la primul loc printre studiile literare." [13]Însă orice încercare de a răspunde la această întrebare nu poate duce decât la un alt răspuns, o întrebare implicită legată de cea pusă de Jakobson, și anume , ce este literatura? Această întrebare a primit răspunsuri diverse, în funcție de proveniența lor din discipline precum istoria, sociologia, psihanaliza etc. Cel pe care poetica încearcă să îl ofere provine, așa cum am văzut deja, dintr-o abordare internă a literaturii definite ca *parte a limbajului.* Așadar, întrebarea pusă de Jakobson ar putea fi formulată și altfel , de exemplu: ce constituie specificitatea literaturii, în special *literaritatea sa ?*

Conceptul de *literaritate a fost inventat de Jakobson, pe vremea când* încă făcea parte din mișcarea formalistă rusă, cu patruzeci de ani înainte de a pune întrebarea de mai sus în **Noua poezie rusă** (1919): „Astfel, obiectul științei literare nu este literatura în sine, ci literaritatea, adică ceea ce face ca o anumită operă să fie o operă literară." [14]Încadrarea literaturii ca o artă a limbajului ne permite să definim mai bine sfera investigației sale .

Poetică. O artă care lucrează cu și în cadrul limbajului, literatura se distinge de alte arte care utilizează *materiale diferite* , cum ar fi pictura, care folosește linii și culori , sau arhitectura, care lucrează cu volume. Ca producție lingvistică cu scop artistic, literatura se distinge de alte *utilizări* . limbajului, cum ar fi conversația cotidiană sau demonstrația matematică. Poetica se situează într- o astfel de perspectivă, la intersecția dintre *estetică,* definită ca știința *frumuseții* prin toate artele și lingvistică *,* înțeleasă *ca* studiu *științific* a limbajului uman în diversitatea limbilor existente . Se ocupă de *componenta estetică a mesajului verbal* , a ceea ce îl face sensibil pentru cititor sau ascultător , în loc să dispară în spatele informației transmise, în fluxul instantaneu al comunicării.

Din Antichitate până la mijlocul secolului al XVIII-lea, în linii mari, întâlnim în scrierile teoreticienilor artei aceeași definiție a literaturii, cuprinzând două elemente distincte.

[13]Roman Jakobson, *op. cit.,* „Lingvistică și poetică", p. 210.
[14]Roman Jakobson, „Noua poezie rusă", *Opt întrebări de poetică,* „Points Essais", 1977, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Generic, arta este *imitație,* Diferă în funcție de materialul folosit; literatura este imitație prin limbaj, așa cum pictura este imitație prin imagine. Dar nu este vorba de orice fel de imitație, căci nu imităm neapărat lucruri reale , ci și lucruri *ficționale ,* care nu trebuie neapărat să fi existat. *Literatura este ficțiune:* aceasta este o primă definiție structurală . Aristotel a observat acest lucru în *Poetica* sa . că poezia (dramatică) tinde să relateze generalul, istoria particularul. Într -o altă epocă, s -ar spune că literatura este în esență mincinoasă, falsă. Northrop Frye a reamintit ambiguitatea termenilor ” fabulă”, „ficțiune” și „mit”, care se aplică în egală măsură „literaturii” și falsității. Dar afirmația lui Frye a fost foarte repede contrazisă, în special de primii logicieni moderni (G. Frege, de exemplu) care au observat că propozițiile literare nu sunt nici „adevărate”, nici „false”: textul literar nu

am ști că sunetele noastre sunt testate cu adevărul, căci acesta nu este nici adevărat, nici fals, ci tocmai fictiv.

Iluminat

distincție între semnificații *(Sinn* X - Modul în care este dată o expresie :

„dimineața", „ochiul nebunului " și „Venus" au, prin urmare, același referent, dar un sens different, puisqu'il y a des contexts cù la subs¿ olire

Valoarea de adevăr a proporției: „Cairo știe că Venus este ușoară dimineața " este adevărată, în timp ce „Cairo știe că Venus este ușoară dimineața " este adevărată, în timp ce „Cairo știe că Venus este ușoară dimineața" este adevărată.

Sunt NESUFERIT/Ă este fals.. Cercetarea lui Frege pregătește și i distribuția;

ceaiul nostru

Cu alte cuvinte, propozițiile care alcătuiesc discursul literar nu au niciun referent; [ele] sunt explicit fictive și, prin urmare, întrebarea privind „adevărul" lor este irelevantă. Frege a observat, de asemenea, că a pune această întrebare ar nega plăcerea estetică: de exemplu , în măsura în care considerăm o poezie o operă de artă, ne este indiferent dacă numele „Ulise" are sau nu un referent . Examinând îndeaproape această definiție, s - a pus în cele din urmă întrebarea dacă nu cumva înlocuim, de fapt, definiția sa cu o *consecință a ceea ce este literatura,* în măsura în care nimic nu împiedică o poveste care relatează un eveniment real să fie percepută ca literatură: este suficient să nu...

[15] Luăm în considerare prin referent, într-un mod foarte sumar , obiectele lumii „reale" , dar și calitățile, acțiunile, evenimentele pe care cuvintele limbilor le desemnează.

nu este interesat de adevărul său și de faptul că este citit „ca" literatura. De îndată ce o lectură „literară" este impusă „ oricărui text", problema adevărului nu se pune, tocmai

pentru că * Textul este *literar.* Prin urmare, în acest caz, ar fi vorba mai degrabă despre una dintre proprietățile literaturii decât despre o definiție și, cu siguranță, nu despre o proprietate universal valabilă, deoarece, cel puțin pentru o anumită parte a literaturii, și anume poezia, utilizarea cuvântului „ficțiune" este și mai dificilă: fiecare propoziție dintr-un roman nu este nici adevărată , nici falsă, propoziția poetică nu este nici fictivă , nici non-fictivă. Întrebarea nici măcar nu se pune, în măsura în care poezia nu povestește nimic, nu desemnează niciun eveniment, ci exprimă adesea o meditație, o impresie, un sentiment: poezia nu evocă întotdeauna o reprezentare exterioară ; este , în principiu, autosuficientă .

În secolul al XVIII-lea , vechea definiție a căzut în desuetudine și a fost înlocuită de o alta , situată în perspectiva Frumuseții: „a plăcea" avea prioritate față de „a distruge". Noțiunea de frumusețe s-a cristalizat într-o afirmare a caracterului *intranzitiv,* non-instrumental al operei: frumusețea a fost de atunci încolo definită prin natura sa non-utilitară; ea constă în faptul că un lucru se semnifică doar pe sine. Literatura este un *limbaj non-* instrumental *, a cărui valoare este inerentă* . însuși: romanticii germani (poetul Alternati Novaiis vorbea despre o „expresie de dragul expresiei") și apoi simboliștii și post-simboliștii aveau să apere acest punct de vedere. Această poziție avea să devină întotdeauna baza primelor încercări moderne de a crea o știință a literaturii (formaliștii sau Noua Critică pornesc de la același postulat). Funcția poetică este cea care accentuează „ mesajul " ca atare : este o definiție *funcțională ,* deoarece ne spune cum trebuie propoziția literară să „procedeze" pentru a deveni „literară". Perspectiva funcțională a fost completată de un punct de vedere structural *,* deoarece a fost sesizată existența unui aspect care ne ajută să percepem opera în sine .

Q; Scanned with OKEN

chiar și, în special, caracterul său sistematic , Organizarea sa riguroasă, care respectă reguli stricte , face din literatură un *sistem,* un *limbaj sistematic* care atrage atenția asupra sa, care devine *autotelic.* (Studiile formale sunt studii ale *sistemului* muncii și prin acestea au fondat o *știință,* poetică): aceasta este a doua sa definiție structurală. Putem deja observa că prima perspectivă se aplică în special prozei narative, iar a doua poeziei.

Însă regăsim acest principiu al organizării rigide și în alte produse lingvistice (publicitate sau discurs juridic etc.); limba în sine cuprinde un număr limitat de foneme , iar categoriile gramaticale sunt puține. Aceasta înseamnă că această a doua definiție nu ne ajută mai mult decât celelalte să găsim principiul capabil să diferențieze literatura ca entitate autonomă (știm că , pentru a funcționa ca atare , o definiție trebuie să poată evidenția diferența specifică și genul corespunzător). De aceea am încercat să contopim sau să juxtapunem cele două perspective, deoarece, luate izolat, niciuna dintre ele nu părea satisfăcătoare.

René Weilek[16] El consideră că poate găsi soluția la problemă în efortul de a specifica utilizarea particulară pe care literatura o dă limbajului și stabilește trei utilizări principale : *literară, cotidiană* și *științifică.* Utilizarea literară, spre deosebire de utilizarea științifică, este *conotativă,* adică bogată în asociații și ambiguă; *opacă* (utilizarea științifică este „transparentă", nu atrage atenția asupra ei înșiși, îndreptându -ne către referent); *multifuncțională* (nu doar referențială, ci și expresivă, pragmatică și conativă). Spre deosebire de utilizarea cotidiană, utilizarea literară este *sistematică* (organizează și concentrează resursele limbajului cotidian); este, de asemenea, *autotelică.* pentru că nu-și găsește

[16]Wcllck, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii,* ELU, București, 1967.

^ cu
c c
ro
o
cn

justificare în afara acesteia. Dar Wellek observă, de asemenea, că natura literaturii apare cel mai clar pe planul referențial, deoarece operele literare se referă la o lume a ficțiunii, a imaginației: afirmațiile unui roman, ale unei poezii, nu sunt „literale". Considerând că trăsătura distinctivă a literaturii se găsește în ficționalitatea sa, el încearcă să împace a doua cu prima definiție a literaturii. Potrivit lui Wellek, toate aceste proprietăți - organizarea sistematică , conștientizarea semnului și ficțiunea - sunt necesare pentru a caracteriza o operă de artă, dar nu specifică care sunt relațiile dintre acești termeni.

Northrop Frye pornește, de asemenea, de la distincția[17] între o utilizare literară și una non-literară a limbajului („științifică" și „curentă" ale lui Wellek combinate): el distinge astfel o dublă mișcare, centrifugă și centripetă, o orientare extremă — ceea ce semnele nu sunt — și o orientare internă — către semnele în sine , către alte semne, concluzionând că această orientare *internă* caracterizează utilizarea literară. La fel ca Wellek, Fnc nu subliniază prezența exclusivă a acestei orientări , ci doar predominanța ei . Și aici putem observa o trecere de la a doua la prima definiție. Utilizarea literară a limbajului este „internă" deoarece, pe de o parte, accentul este pus pe semnele în sine, iar pe de altă parte, realitatea evocată de acestea este fictivă: în cadrul discursului poetic, semnele lingvistice încetează să mai fie transparente, adică instrumente care servesc circulației informației , și dobândesc importanță în sine.

[17]Northrop Frye, *Anatomie pentru critici.* București, 1972.

Scanned with OKEN

^T=^T32X*rJS3^^3T5Z2ST^!S3rcr?rsr^t^^OT.TBnRy^TOSCT7^rT^5i^^!r!5?^^ *UL La poétique: objet et methodes* sa^vsroas^Tnwwm^srsMKS^rsnmH^s^s

Investigația dumneavoastră își propune să dobândească statutul de *știință,* Trebuie mai întâi să delimiteze și să definească *obiectul* său de cunoaștere ca produs al muncii teoretice : „ obiectul unei științe nu este dat în natură, ci reprezintă rezultatul unei elaborări [18]” . Poeticii par să fie de acord asupra acestui obiect, urmându -l pe Roman Jakobson: obiectul poeticii este studiul *literarității.* proprietăți care transformă un text dat într- un text literar . În al doilea rând, poetica trebuie să creeze un inventar al instrumentelor pentru descrierea unui text literar . Acum, întrucât o operă este în primul rând un obiect verbal , părea logic ca instrumentele de cercetare să fie împrumutate din lingvistică. Din 1960 încoace și mult timp după aceea, cercetarea literară franceză , și nu numai cercetarea franceză, datorită unor circumstanțe istorice și ideologice particulare, se va considera , într -un fel de euforie colectivă, a fi a sa.[19] și fără a pune întotdeauna la îndoială adecvarea sa pentru studiul literaturii, adică modelul oferit de lingvistică, care a devenit, timp de cel puțin două decenii, știința principală nu numai pentru domeniul emergent al poeticii, ci pentru aproape toate științele umane . Marea majoritate a teoreticienilor au afirmat, încă din anii 1960, că literatura, în esența sa , este limbaj: adică toate științele limbajului , deși lingvistica nu este singura (obiectul său este constituit dintr-un anumit tip de structuri lingvistice, fonologice, gramaticale și semantice , excluzându-le pe altele, studiate în antropologie, psihanaliză și filosofia limbajului). chemați să ofere sprijin poeticii. Alți cercetători s-au exprimat într-un mod și mai radical asupra problemei relațiilor poetice/lingvistice : de exemplu A. J. Greimas, aparținând curentului pe care Thomas Pavel îl etichetase drept „marcat științific”, susține în continuare, într-un mod și mai radical , că legăturile dintre lingvistică (structurală) și poetică sunt deosebit de strânse, grație identității obiectului descris, „de natură lingvistică în ambele cazuri”, și, de asemenea, pentru că modul de a considera modul său de existență, și anume acela de sistem de relații , de structură complexă , „ ne permite să credem că aceeași metodologie de bază poate fi utilizată pentru analiza obiectelor lingvistice și poetice ; și că procedurile de descriere pentru poetică trebuie să fie, cel puțin într -o primă fază, aplicarea și extinderea procedurilor dezvoltate în lingvistică” [20].

[18]Tz veían Todorov, *op. cit, 1913, p. 22.*

[19]Cedând într-un fel la ceea ce Thomas Pavel numea, acum fără o ironie prost ascunsă, „Mirajul lingvistic ”

[20]Lingvistică structurală și politică” (1967), *Du sens. Încearcă să-mi cunoști ticăiturile.* Le Seuil,

Qi Scanned with OKEN

a afirmat, la rândul său, că, deși posedă specificitatea lor, obiectele poetice fac parte din domeniul literar, care reiese, cu articularea sa corectă , din universul semantic care include totalitatea sensurilor reconvertite de un limbaj natural: cu alte cuvinte, analiza ar avea de câștigat dacă ar lua în considerare limbajul neconsolidat ca material al textului literar , dar mai ales ca *model* din care acesta din urmă ar fi generat.

1970, p. 271 *(Despre simț. Eseuri semiotice,* traducere de Maria Carpov, Univers, București, 1975).

? Scanned with OKEN Scanne

Iluminat

Scopul meu este să rezum afirmația anterioară a lui Valéry , care va încerca să explice și să ilustreze: „ Literatura este și nu poartă nimic altceva decât un fel de extindere și aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului". Ce ne împiedică să afirmăm existența acestei legături? Însuși faptul că poezia literară este o „operă de artă verbală" i-a incitat de mult timp pe cercetători să excludă „marele rol" al limbajului în literatură; o disciplină nobilă, stilistica, a fost creată la granița studiilor literare și a lingvisticii ; numeroase teze au fost scrise despre „limbajul" fiecărui scriitor . Angajamentul este definit ca materialul poetului sau al operei. Această legătură excesiv de evidentă este departe de a epuiza multitudinea de relații dintre limbă și literatură. Poate că nu este vorba de limbaj ca material în propoziția lui Valéry , ci mai degrabă ca model . Limbajul îndeplinește acest aspect fonetic în multe cazuri în afara literaturii . Omul a fost constituit din limbaj - filozoforia societății noastre a fost repetată destul de des - și suntem înconjurați de el în toată activitatea socială . Sau, pentru a folosi cuvintele lui Benveniste , „ configurația limbajului determină sistemele tale senzoriale". Arta este unul dintre aceste sisteme semiotice, putem fi siguri că vom descoperi forme abstracte de limbaj în cadrul ei; [...] Dacă acceptăm această perspectivă, devine evident că textul literar informat va urma o cale paralelă cu achiziția limbajului, ba chiar mai mult; cele două tind să se contopească [21].

Reflectând asupra perspectivelor poeticii în anii 1980, Tzvetan Todorov observă că, încă de la romantici – în linii mari, de la însăși constituirea teoriei literare – obsesia de a găsi o definiție lingvistică și universală a esenței poetice sau literare a fost o preocupare constantă – un semn al unui eșec sigur – și , mai mult, „ însăși munca desfășurată în domeniul teoriei literare pune sub semnul întrebării posibilitatea sau

21Tzvetan Todorov, „Limbă și literatură" (1966) , **Poetica** prost . *Le* Seuil, „Poétique", 1971, p. 32-33.

o c
c
ra
w
cn

„oportunitatea unei astfel de definiții” [22]: a devenit evident că, la nivel lingvistic, opera are trăsături comune cu anumite tipuri de discurs non-literar . Textul poetic , ne spune el , posedă trăsături formale întâlnite în cântecele de leagăn și rugăciuni; textul narativ este apropiat de cartea de istorie , de articolul de ziar , de eseul filosofic; drama valorizează formele de conversație. Numitorul comun al genurilor literare , care face posibilă includerea lor într -o singură literatură, conchide Tzvetan Todorov, sugerând astfel învierea iminentă, de data aceasta în domeniul științei , a istoriei literare, „nu constă în proprietățile lor lingvistice, ci în *utilizarea lor, ”* „funcția lor în viața socială” și, din acest punct de vedere, literatura apare ca „o entitate determinată de contextul social și istoric ”. Aceasta ar anunța, de asemenea, „sfârșitul episodului romantic în timpul căruia a fost postulată autonomia literaturii și revenirea la concepția anterioară , conform căreia caracteristicile sale fac parte din obiectul diverselor discipline teoretice fără *a constitui* de niciuna. Dar există și o schimbare, deoarece aceste discipline nu sunt organizate astăzi în același mod ca înainte. Astfel, discursul literar este integrat în obiectul unei teorii generale a discursurilor pe care trecutul nu o cunoștea și la care ne referim astăzi prin denumiri la fel de diferite precum „ translingvistică ”, „pragmatică”, „retorică” sau „lingvistică textuală”. În mod similar, producția și recepția operelor literare vor face parte din obiectul unei noi psihologii, al unei noi sociologii a producției și recepției [23].

[22] *Enciclopedia Universală,* 1985, p. *K74: Poet.*

[23] Ibidem.

Qs Scanned with OKEN

în poetică par să fie de acord că poetul Paul Valéry merită meritul de a fi semnat , ca să spunem așa, certificatul de naștere al poeticii. Primul titular al Catedrei de Poetică la Collège de France, unde a fost numit în 1937 (a fost și prima dată când un poet francez a obținut o astfel de onoare), după ce a fost ales în Académie Française (în 1925), Paul Valéry este primul dintre poeți care a contribuit la redarea cuvântului *„poetică" sensului său propriu.* sensul său original, reevaluându- i etimologia greacă. Valéry și-a propus sarcina de a fonda „o teorie a Literaturii" centrată pe Pactul Spiritului care generează Opera: „Numele *Poeticii* „ pare să i se potrivească, înțelegând acest cuvânt conform etimologiei sale *(poTein,* a face, în greacă), adică ca denumire a tot ceea ce se referă la crearea sau compunerea operelor a căror limbaj este atât substanța , cât și mijlocul - și nu în sensul restrâns al unei colecții de reguli sau precepte estetice privind poezia." [24]Cuvântul *poetic* desemnează, așadar, în ochii săi orice teorie internă a literaturii având ca scop - tot Valéry o spune - căutarea „tuturor definițiilor , tuturor convențiilor, întregii logici și «combinatorici» pe care le presupune compunerea [operelor] ".

Rebelându-se împotriva privilegiilor și monopolului dobândit de Istoria Literaturii, Paul Valéry a stabilit, într -o lucrare intitulată *Introducere în poetică [25]și* mai ales în *Despre predarea poeticii la Collège* de *France* (text aparținând volumului menționat anterior), o opoziție izbitoare între

„istoria literaturii" și „forumul activității intelectuale care dă naștere operelor însele , foarte puțin studiate și, din nou, într-un mod accidental, vag și imprecis ".

Examinând relația dintre tehnicitate și critică literară , Gérard Genette (născut în 1930) a remarcat că Paul Valéry visa la o istorie a literaturii înțeleasă „nu atât ca o istorie a autorilor și a accidentelor carierei lor sau a operelor lor, cât ca o istorie a minții în măsura în care aceasta produce sau consumă «literatură», iar această istorie putea fi realizată chiar și fără a fi pronunțat numele unui scriitor " [26].

Iluminat

Albert Thibaudet (1874-1936), critic literar și filosof format la școala Bergson, a

[24] Paul Valery, „Propos sur la poésic", în *(Eitvres,* Gallimard, „Pleiadele", 1957, 1.1, p. 1362.

[25]Gallimard. 1938.

[26] Gérard Genette, „Structuralism și critică literară ", *Figurile I,* Le Seuil, „Tel Quel", 1966, p. 164-165.

predat literatura franceză la Universitatea din Geneva din 1925 până la moartea sa. *Articolele sale* , adunate după moartea sa în *Le Reims * (1938), *despre literatură* (1938 și 1941) și *despre critică* (1939), precum și numeroasele sale eseuri, au exercitat o mare influență asupra criticii interbelice, printre altele, prin efortul său de a sintetiza temperamentul particular al scriitorului și contextul social (istoric), chiar geografic , al operei, atribuind criticii funcția de a surprinde literatura „în starea [...] de a fi organică și vie".

Ideea a rezonat pe scară largă: Albert Thibaudet, de exemplu, s-a străduit să estompeze distincțiile dintre „persoane" în domeniul literaturii : „ Prin critică pură , înțeleg critica care se concentrează nu asupra ființelor, nu asupra operelor, ci asupra esenței și care vede în viziunea ființelor și a operelor doar un pretext pentru meditația asupra esenței. Percep trei dintre aceste esențe . Toate "

trei ocupați, îngrijorați – Hugo, Mallarmé, Valéry – li se păreau scopul transcendent al gândirii literare: bijuteria, genul, Cartea " [27].

În „Propunerea" unui nou domeniu de investigație, Valéry circumscrie, cu o definiție destul de satisfăcătoare, obiectul unei noi științe. Obsesia pentru științificitate, care avea să înflorească în studiile literare aproximativ două [28]decenii mai târziu, îl bântuia deja pe Valéry , când acesta remarca că rigoarea științifică manifestată în interpolarea filologică a textelor putea fi rareori întâlnită în analiza fenomenelor „pozitive" ale producției și consumului de opere literare. Acesta este motivul pentru care, potrivit lui Valéry, o istorie amănunțită a literaturii putea fi fondată fără a invoca numele unui singur autor : putem studia forma poetică a Cărții *lui Iov sau* a *Cântarea Cântărilor* fără a ne referi la biografiile autorilor lor, care ne sunt complet necunoscuți. Termenul „ *poetică"* se referă, chiar și etimologic, la tot ceea ce ține de crearea sau compunerea operelor care au limbajul ca substanță și, în același timp , ca mijloc, și nu mai în sensul restrictiv al unei alegeri de reguli sau precepte estetice referitoare la poezie.

Delimitarea acestui nou domeniu de cercetare, poetica , devine din ce în ce mai

[27]*AL. Thibauàa, Fiziologia criticii ,* 1930, pp. 120 mp.

[28]Aceasta este opinia exprimată de Irina Mavrodin, care a observat și componenta polemică ce stă la baza opiniilor lui Valéry : în măsura în care poetica se delimita de istoria literaturii, transmițând o masă de detalii accesorii, inoperante de îndată ce se pune problema surprinderii esenței operei. Cf. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică, Univers,* București, 1982, pp. 61-74. Această componentă polemică în dezbaterea din jurul poeticii avea, de altfel, să continue și să se intensifice în anii 1970 , fără a dispărea complet în viitorul imediat, semn, printre altele, al vitalității sale în ciuda „schimbării de paradigmă " la care asistăm de peste un deceniu ...

clară pe măsură ce se formează o critică a istoriei

Scanned with OKEN

Literatura, așa cum este concepută în mod tradițional , a fost denunțată ca fiind nespecifică, un suport pentru o mare cantitate de fapte incidentale , de detalii care mențin doar relații arbitrare și nesemnificative cu problemele esențiale ale literaturii, deoarece , deși interesante în sine, nu ne ajută să ne formăm o idee mai corectă și productivă despre structura ei. În acest fel, Valéry dezvoltă un argument puternic împotriva vechii concepții despre istoria literaturii, și anume cea a irelevanței cunoașterii biografiei scriitorului , un argument care amintește de ideile lui Marcel Proust, expuse în **Contre Sainte -Beuve* *. Faptul că știm puțin – sau chiar nimic – despre viețile lui Homer și Shakespeare nu ne împiedică să ne bucurăm *de Odiseea* sau *de Regele Lear* în toată frumusețea lor . Irina Mavrodin a remarcat, de asemenea, că, din vechiul concept de istorie literară, a mai rămas doar ideea de diacronic [30], termenul „ literatură" însuși fiind pus sub semnul întrebării ca un concept vag care necesită discuții suplimentare. Devine clar că, în viziunea lui Valéry , *poetica* aspiră la statutul de teorie a literaturii , a cărei sarcină ar consta în studiul tehnicilor specifice literaturii : „ literatura este și *nu* poate fi altceva decât un fel de extindere și aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului ". Afirmarea existenței acestei legături

[30]*Sincronia/diacronia* dihotomică a fost introdus de F. de Saussure pentru a desemna două moduri distincte de abordare a fenomenelor lingvistice . Opoziția dintre sincronic și diacronic, asupra căreia vom avea ocazia să revenim , articulează două dimensiuni temporale ale cercetării.

OJ
cc
(/)

susține acest lucru tocmai prin faptul că opera literară este o „ operă de artă verbală ”.

3 Scanned with OKEN

/V. *Critică - istorie literară - poetică*

Inserarea noului domeniu de investigație asumat de poetică în științele umane a provocat numeroase dezbateri, în măsura în care a încălcat, ca să spunem așa, prin însăși abordarea sa disciplinară, domeniile atribuite în mod tradițional lingvisticii, pe de o parte, și istoriei literare, pe de altă parte. Poziția lui Valéry , reacție la o anumită stare de fapt din cadrul științelor umaniste, deși singulară la acea vreme, trebuie interpretată și analizată în contextul mai larg al evoluției, în același timp, a disciplinelor care se ocupă de literatură, fără a ascunde însă „certurile”, semn al unei schimbări în relațiile pe care acestea le întrețineau între ele și cu științele limbajului , semn totodată al unei „rupturi” care avea să erupă în curând între instituția critică și universitate. Într -un articol publicat în 1963 [31], Roland Barthes (1915-1980) a pledat pentru coexistența, în Franța, a două abordări critice : critica academică, pozitivistă, moștenitoare de la Lanson, și critica interpretativă, atașată unei ideologii sau alteia (marxism, psihanaliza, fenomenologie). O examinare a relației dintre cele două arată că, deși critica academică era dispusă să admită critica interpretativă, ea a refuzat să recunoască posibilitatea unei abordări situate „într- un domeniu pur intern operei ”; pe scurt, ceea ce este respins este

[31]R. Barthes, „Cei doi critici”, *Eseuri critice.* Le Seuil, „Tel Quel”, 1964, p. 246 mp

Analiza imanentă : totul este acceptabil, cu condiția ca lucrarea să poată 1
a fi legat de *altceva* decât de sine însuși, adică §
altceva decât literatura [...]; ceea ce nu va fi , este o operă care se așază *în* opera și își stabilește relația cu lumea doar după ce a descris-o pe deplin din interior, în funcțiile sale sau, cum spunem astăzi, în structura sa ... ”32. — — —

Iluminat

academician și critic francez (Orléans, 1857 – Paris, 1934). În lucrarea sa * *Histoire de la littérature française* * (1894), studiile sale despre Bosuet, Boileau, Corneille, Voltaire și alții și * Manuel *bibliographique de la littérature française* * , pe care l-a editat (1909–1912), a încercat să aplice metoda istorică istoriei literare pentru a stabili o bază riguroasă pentru aceasta . Critica istorică și externă a lui Lanson este considerată de școlile de gândire opuse responsabilă pentru [33]o anumită stagnare a studiilor literare .

Critica literară se distinge formal de alte forme de critică prin faptul că folosește același material (scriere) ca și operele pe care le examinează. Critica de artă sau critica muzicală , evident, nu se exprimă prin sunete sau culori, dar critica literară vorbește limba obiectului său ; este *un metalimbaj:* „ critica este discurs despre discurs; este un *al doilea limbaj”. ...*sau *meta-limbaj* (cum ar spune logicienii) , care se exercită asupra unui limbaj primar (sau *limbaj-obiect)” [34].*

[33]Le *Petit Robert 2,* Editată de Paul Robert, sub conducerea editorială a lui Alain Rey, Montreal, Canada, 1990.
[34]Roland Barthes, „Ce este critica ? ”, *Eseuri critice* . Le Seuil, „Tel Quel”, 1964, p. 255.

Să revenim pentru o clipă la pozițiile apărate de Valéry și comentată de Gérard Genette după cum urmează: „prezentându -și cele program de cercetare a poeticii, Valéry a declarat cu

O insolență salutară și, în cele din urmă , justificată , aceea că obiectul acestei învățături, „departe de a înlocui sau a se opune celei a istoriei literare, își propune să-i ofere deopotrivă o introducere, un sens și un scop". Relațiile dintre poetică și critică ar putea fi de același ordin, cu această excepție crucială: poetica lui Valéry nu aștepta aproape nimic în schimb de la istoria literară, pe care o numea „o vastă farsă", în timp ce teoria literară are mult de câștigat din munca specifică a criticii. Deși istoria literară nu este nicidecum o „farsă", ea este totuși, în mod clar, la fel ca tehnicile filologice de descifrare și stabilire a textului (și chiar mult mai mult), o disciplină secundară în studiul literaturii, ale cărei singure aspecte le explorează (cercetarea biografică, a surselor și a *influenței* , geneza și „ averea " operelor etc.) . Critica, pe de *altă* parte, este și va rămâne o abordare fundamentală și se poate prevedea că viitorul studiilor literare constă în esență în schimbul și schimbul necesar dintre critică și poetică - în conștientizarea și exercitarea complementarității lor . [35]Cu alte cuvinte, critica este obligată să recurgă la o disciplină care utilizează tehnici analitice ce transcend singularitatea oricărei opere particulare, ceea ce nu poate fi decât o teorie generală a formelor literare. Căci critica nu este interesată - cel puțin nu în mod explicit - de structuri abstracte sau legi generale , ci de texte concrete și singulare , și aceasta pentru a le judeca conform unui standard, pentru a le determina sensul, pentru a încerca să împărtășească o plăcere. Criticul „decide" asupra sensului unui text particular în momentul ...

[35] Gérard Genette, „Critique et poétique", *Figure* IH,* Le Seuil, „Poétique" 1973, p. 11.

interpretarea sa, Landis *spune* că poetul ... de-a lungul descrierii sale urmărind obiectivitatea și generalitatea, geniul de a detecta, de a extrage și de a defini categoriile implicite la care se referă criti

cul [09]

se referă la și se străduiește să le definească la fel de riguros ca

posibil să îmbogățească inventarul instrumentelor sale analitice. Figura sa principală în Franța, Gérard Genette, a înțeles poetica nu doar ca pe o „teorie generală a formelor literare ” [36]care completează activitatea criticii, ci și ca pe o perspectivă care permite valorizarea tradiției aristotelice și o „ explorare a diverselor posibilități ale discursului literar”, întotdeauna deschisă și prin principiu neterminată.

Imediat după atenuarea controverselor din jurul poeticii – care, în cele din urmă, vizau *legitimarea* unei alte ierarhia în cadrul disciplinelor care se ocupă de literatură – relația dintre teorie și exegeză a fost pusă într -un cadru nou, în care noțiunea de *gen* părea capabil să își asume un rol distinctiv: forma unui corpus de opere particulare, înscrise în istoria și cultura unei țări, genul - care trebuie identificat și făcut accesibil analizei - presupune un model teoretic . În virtutea acestei duble identități, genul se constituie ca unitatea de bază a unei istorii a literaturii, concepută pe fundamente noi , și în această direcție se încadrează în modernitate lucrările lui Tzvetan Todorov despre genurile discursive sau chiar despre literatura fantastică , prevenind astfel pericolele „ mirajului lingvistic ”, precum și excesele unei abstracțiuni care nu duce nicăieri , decât la o sterilitate vană .

La rândul său , Gerard Genette a observat [37]că activitatea critică îndeplinește două funcții „vizibile” : funcția „critică” în sensul propriu al termenului, care constă în judecarea și aprecierea operelor .

[36] Ibidem , p. 10.

[37]G. Genette, „Structuralism și critică literară ”, *Figuri* /, Le Seuil, „lei Quel”, 1966, p. 145.

CD CroWCo

Qb Scanned with OKEN

Există două funcții: o funcție critică de informare a alegerilor publice (o funcție legată de instituția jurnalistică) și o funcție „științifică" (legată în esență de instituția universitară), care constă într-un studiu pozitiv al condițiilor de existență ale operelor literare (materialitatea textului, sursele, geneza psihologică sau istorică) [38]. Genette pune astfel problema unei critici contemporane , „adică o critică care ar răspunde cât mai exact posibil nevoilor și resurselor înțelegerii și utilizării literaturii " [39], deoarece secolul al XX-lea este martorul estompării barierelor care separă critica și literatura, în măsura în care literatura (începând cu Noul Roman) tinde să cuprindă o componentă critică (acestea sunt opere în care există o chestionare explicită a propriei lor organizări și construcții ca opere literare).

Țvetan Todorov a văzut, de asemenea, poetica ca o abordare a cărei ambiție este de a transcende nivelul descrierii operei izolate — desemnarea sensului acesteia — pentru a stabili legile generale care generează textul particular : „În primul rând, poetica : ceea ce studiază nu este poezia sau literatura, ci «poeticitatea» și «literaritatea». Opera particulară este pentru ea doar un scop final ; dacă se concentrează pe o operă mai degrabă decât pe alta, este pentru că prima dezvăluie mai clar proprietățile discursului literar. Poetica va trebui să studieze nu formele literare deja existente , ci, pornind de la ele, un set de forme potențiale : ceea ce literatura *poate… "* a fi mai mult decât ceea ce *este* . Poetica este atât mai puțin, cât și mai exigentă decât critica : nu pretinde să numească

[3] $ Rămâne să menționăm și o a treia funcție, care este pur literară.

[39]G. Genette, „Raisons de la critique purc"(1966), *Figures II,* Le Seuil, „Tel Quel", 1969, p. 7.

Scanned with OKEN

Semnificația unei opere; dar ea însăși devine mult mai riguroasă decât meditația critică [4] ^

Pe scurt, consensul în rândul specialiștilor în poetică este general: poetica vizează cunoașterea legilor generale care determină nașterea unei opere; este o abordare a literaturii care este în același timp „abstractă" și „intensă", având ca centru de interes proprietatea abstractă ce constituie singularitatea faptului literar , literaritatea , și al cărei scop *declarat* este elaborarea unei teorii a structurii și funcționării discursului literar.

Ecmrage

Focul flăcătorului. Definit.

Pentru a risipi unele neînțelegeri frecvente, vom defini mai întâi domeniul literaturii după cum urmează: 1. Obiectul istoriei literare nu reflectă plăcerea față de operele scrise de Tyntanov în 1927 : Distingem două principii *Fétédure de h gisnèr* ale ideilor literare, și anume: * Fétédure de la vtri^ò^ litéraire * , adică de *revoluție a seriei*. Postulăm într-o primă abordare că *Fobja jpááñque de liticare littore* este această *versiune* a literaturii italiene, nu a *literaturii senese* . opere care nu au niciun motiv pentru a fi considerate obiect al istoriei literare și care, pentru noi, provin de fapt din psihologia sau sociologia creației. 2. Ele disting literatura literară de literatura literară .

WW

Pentru a explica variabilitatea literară prin schimbările sodâá h ríanse nu a fost dată până acum, nimeni care să nu fi putut formula întrebarea.

Aceasta nu înseamnă că cele două serii sunt independente: a distinge nu înseamnă a izola; este vorba mai degrabă de stabilirea unei ținte ierarhice în studiu, o ordine care se reflectă neo - existent asupra noului studiu .

[40] T. Todorov, „Poetică și critică" (l 966), .^&é^^ *dv za prone,* Seuil, 1971, p.46.

3. Lililí wc literary ne «incide pas non phis avoc l'étude immanente - qu'on appdlc *letture* sau *descriere* - care urmărește să reconstruiască sistemul unui text. Acest ultim tip de studiu - care poate cuprinde sistemele unei întregi perioade literare - își abordează obiectul sincron, am putea spune. Istoria lui s'affachcr au *pexa^* e a unui sistem de Padre, adică al diadronis. Nu este vorba de a asculta opere particulare care sunt unice în instanță. Ele apar doar în momentul în care sunt supuse, în funcție de epocă, unor intervenții diferite . Această ultimă problemă se referă mai mult la istoria ideilor. Vom spune, în mod cert, că istoria literară trebuie să fie *discurs* literar și nuanțe *(ciuri)* , în ceea ce este definită ca animație perită și *poetică. Obiect*

Prima întrebare care se pune pentru istoricii care au început să scrie: ce se schimbă exact în interiorul lui

Lectură suplimentară

Barthes, Roland, „Ce este critica ?". *Eseu critic* *. Trimiterea , „Astfel
Ce! **964** <
Ducrot. Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dietionnair e encyclopédique des sciences du langage.* Le Seuil, col. „ Essay Points", 1972
Genette, Gérard, *Figură,* selecție, traducere, prefață Angela Ion, Irina Mavrodin, Univers, București, 1978
Genette, Gérard, „Structuralism și critică literară ", **Figurile** *I,* Le Seuil, 'Tei „Aceea", **1966**
Genette, Gérard, "Raisons de la critique pure", *Figures II,* Le Seuil, "Tel Quel", 1967
Genette, Gérard, "Critique et poétique". *Figures III,* Le Seuil, "Poétique", 1973
Mavrodin, Irina, *Poietică fi poetică.* Univers, București, 1982
Nasta, Mihail, et Alcxandrescu, Sorin, *Poetică fi stilistică. Orientări moderne. Prolegomene fi antologie* , Ed. Univers, București, 1972

41 O. Duerni, T. Todorov, Dicționar enciclopedic de științe ale limbajului . Le Seuil, mânz „Points Essais", 1972, pp, 188-190.

Scanned with OKEN Scanne

Qs Scanned with OKEN

Un punct al dreptului său

— Douăzeci și cinci de secole de poetică - Lingvistica la începutul secolului - Ferdinand de Saussure - Formalismul rus și Vladimir Propp

"ras"

Patru tipuri de poetică

M. În ciuda faptului că fundamentele teoretice ale poeticii datează din epoca modernă, așa cum am văzut deja, tradiția poetică occidentală își recunoaște rădăcinile în Antichitatea Greacă . Vom schița istoria poeticii în tradiția occidentală , conform unei clasificări care distinge patru tipuri de teorii corespunzătoare tot atâtor faze majore din istoria poeticii: aceasta este tipologia teoriilor poetice propusă de M.H. Abrams [40], adoptată de autorii Dictionnaire *encyclopédique des sciences du langage (Dicționarul* [41]Enciclopedic al Științelor Limbajului *).* Această tipologie evidențiază considerația preferențială acordată unuia sau altuia dintre elementele fundamentale ale procesului literar, în special autorului, cititorului , operei și universului reprezentat. *Poetica mimetică* (din secolul al IV-lea î.Hr. până în secolul al XVI-lea d.Hr.) se preocupă de relațiile pe care opera le întreține cu *universul* . pe care o reprezintă. Apoi vine *poetica*

[40]M. H. Abrams, *Oglinda și lampa. Teoria romantică și tradiția critică, New York, 1953**
[41]Op. cit.

Poetica pragmatică sau receptivă (secolele XVII-XVIII) examinează efectul pe care opera îl produce asupra *cititorului.* Din secolele XVIII-XIX, ascensiunea romantismului a dat naștere unei *poetici expresive,* care plasează *autorul în* prim-plan . și originalitatea geniului său . În cele din urmă, odată cu apariția simbolismului , asistăm la constituirea poeticii *obiective* . sau formeHes. doni obiectul cunoașterii este *Wvuvrc* ca atare , adică descrierea sa sau literatura în generalitatea sa (secolul XX). De asemenea , trebuie menționat că avem aici o tipologie schematică, care ia în considerare mai ales trăsătura inovatoare a fiecărei teorii : datorită domeniului său de aplicare foarte larg, nu poate explica complexitatea evoluției poeticii de-a lungul a aproape două mii cinci sute de ani. *Poetica lui Aristotel* , de exemplu, aparține prin unele dintre caracteristicile sale poeticii mimetice și prin altele poeticii obiective.

■ *li. Poetică mimetică*

Demonstrând că karma poetului poate fi teoretică, Aristotel a răspuns în *Poetica sa*[42] împotriva fostului său maestru, Platon (427-347 î.Hr.), pe cel puțin două chestiuni esențiale , în special inspirația și *mimesisul* [43]. În *Ion.* Socrate explică

Aristotel, *Poetica,* Text stabilit, tradus și adnotat de Roselyne Dupont-Roc și Jean Lallot, prefață de Tzvetan Todorov, Le Seuil, „Poétique", 1980. Vezi și *Arte poetice. Antichitatea,* Culegere îngrijită dc DM Pippidi, Univers, București, 1970.

[43] Termenul *mimesis* provine din verbul grecesc *mimeisthai,* „a imita", dar unii traducători moderni au preferat totuși, din motive de rigoare tehnică , să-l redea ca „reprezentare", deși traducerea latină , *imitatio,* precum și utilizarea sa timp de douăzeci de secole, reprezentând tot atâtea argumente în favoarea sa. Acesta este, fără îndoială, motivul pentru care în zilele noastre tindem mai degrabă spre juxtapunerea celor două variante: *mimesis* ar însemna „reprezentare" sau „imitație".

Scanned with OKEN

interlocutorului său care este un rapsod[44] De ce este capabil să vorbească de bine despre Homer? Deși poate fi atât de stângaci când vine vorba de a vorbi despre Hesyro, dacă ar exista o tehnică, o știință capabilă să-l învețe, ar fi capabil să vorbească de bine despre toți poeții, nu doar despre Homer. Prin urmare, darul său de a vorbi de bine despre Homer nu provine dintr-o *tehnică.* Dar vine de la zei. Poeții își compun operele într- o stare de entuziasm, de extaz divin și nu practicând vreo artă sau folosind cunoștințe dobândite : ei sunt purtătorii de cuvânt ai zeilor, care le țin așa cum un magnet ține o armă de materie. La rândul lor, ei îi atrag pe rapzozi care le recită operele și le transmit sensul spectatorilor. Poeții sunt simpli interpreți ai zeilor, rapzozii , interpreți ai interpreților — ?

În Cartea a III-a (386a-398b) și Cartea a X-a (595a-608b) din *Republica [45],* Platon susține că poetul (și scriitorul) este într-o anumită măsură detașat de realitate, deoarece realitățile sensibile sunt simple aparențe care reflectă Ideile (esențele lucrurilor) care, în realitate, există într -un mod tangibil: reprezentarea artistică este doar o iluzie periculoasă . „ simulacru de simulacre." Aceste trei grade de rit generează trei moduri de a face lucrurile : discursul formează Ideile și le pune capăt; meșteșugarul face obiectele care sunt conținute în ele ; în cele din urmă , poetul, la fel ca pictorul, le reproduce fără a avea vreo idee despre utilizarea sau fabricarea lor .

Poetul își portretizează eroii și chiar zeii cedând pasiunilor violente , apelând astfel la ceea ce este mai jos în suflet, la sensibilitatea spectatorului , și nu la rațiunea sa. Eroii din

[44] art iste qui rócitait et jouait Ics épopées cu s^accompagwit d'une lyre.

[45] Platon, *Opere,* vol. V, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, ediție îngrijită dc Constantin Noie» și Petru Crepa, Ed. ștși enciclopedică. București, 1986.

Qj Scanned with OKEN Scanner

CD
c c
cu
w
co
z
LU
o

Homer se teme de moarte și se vaită precum femeile, Ahile apare ca o altă figură mânioasă, lacomă și arogantă ; zeii se comportă ca niște bufoni . Spectatorul își găsește plăcerea contemplând comportamente pe care le condamnă în viața de zi cu zi . Dar tocmai aici rezidă pericolul: de îndată ce se află într -o situație comparabilă, va ajunge să se comporte la fel ca urmare a contagiunii provocate de mimesis. Dramaticul - domeniul prin excelență al Limitării - la care mimesisul este de fapt limitat (diegeza fiind *rezervată* narațiunii, povestirii , pure sau amestecate cu dialog, deci poveștii relatate) , este cu atât mai periculos cu cât imită direct acțiunile umane : actorul devine ca altul , se dezbină în două și se obișnuiește să simtă emoții simulate și josnice pe care le transmite spectatorului, care este și el gata să se dezbine în două. Minciuna se insinuează astfel în ordinea orașului și o subminează din interior: în virtutea mimesisului, cetățeanul „interpretează" mai multe roluri, în timp ce în oraș i se atribuie doar unul. Corupător al tinerilor și nu mai *puțin* al înțelepților, poetul mimetic este exclus din modelul orașului dezvoltat în Republica . Acolo sunt acceptate doar imnuri către zei și cântece de laudă care preamăresc virtuțile oamenilor buni, însoțite de muzică armonioasă .

CD
c c
ro
u
cn

Filosoful grec și fondatorul fizicii, logicii și metafizicii, Aristot (384-322 î.Hr.) a compus în jurul anului 335 î.Hr. un scurt tratat în 26 de capitole - *Poetica* - considerat în unanimitate un text fundamental al teoriei literare în Europa. *Poetica* reprezintă prima încercare sistematică de a dezvolta o teorie a literaturii și, în raport cu această lucrare, s-a situat cea mai mare parte a poeticii de-a lungul secolelor. Lucrarea reprezintă doar o parte din textul original , deoarece tratatul aparent cuprindea două cărți: întrucât prima tratează ramura „nobilă" a poeziei, tragedia și epopeea, pare logic să presupunem că a doua ar fi acoperit restul.

să se ocupe de producțiile satirice și de mahut. Arta este, pentru Aristotel, așa cum era pentru Platon, în esența sa mimesis: dar dacă mimesis însemna, în cazul lui Platon, falsitate și reprezentarea mecanică a realității exterioare , pentru Aristotel ea desemnează reprezentarea nu a evenimentelor care au avut loc , ci a evenimentelor care s -ar putea desfășura în limitele plauzibilității și necesității . Departe de a fi periculoase, deoarece apelează la sensibilitate, așa cum la Platon, pasiunile eroilor contribuie la liniștirea și purificarea sufletului .

Capitolele 1-5 stabilesc criteriile care definesc cele două genuri asupra cărora se concentrează analiza lui Aristotel: tragedia și epopeea . Artele care fac obiectul poeticii au toate în comun mimesisul, însăși esența poeziei, și se caracterizează prin mijloacele folosite (limbaj, melodie sau ritm), prin *obiecte* ... Elementul poetic este definit prin *modalitățile* mimesisului (personajele sunt fie mai bune , fie mai rele decât noi , fie ni seamănă), prin *modurile în care se realizează mimesisul (naratorul prezintă* acțiunile personajelor , sau personajele însele interpretează spectacolul , ceea ce diferențiază narațiunea de dramă). Originile poeziei rezidă în înclinația naturală a umanității spre limitare și în plăcerea sa înnăscută de a reprezenta. De asemenea, trebuie menționat că tratatul lui Aristotel nu menționează poezia, deoarece este dificil să i se aplice criteriul mimesisului: nu reprezintă o acțiune , nu există narațiune, nu există dialog, nu există personaje, nimic altceva decât emoțiile unui singur subiect .

Capitolele 6-22 sunt aproape în întregime dedicate tragediei, definită ca reprezentarea unei acțiuni nobile, săvârșită chiar de personaje , într - un limbaj ritmic (în versuri), care stârnește teroarea, realizând astfel catharsisul , purificarea. Elementele sale constitutive sunt șase la număr : povestea (1450 a 38), definită ca aranjamentul acțiunilor ; personajele (cap. 15, 1450 b 1), secundare poveștii ;

1, 7,' ■ în ; ,' V- 5. în ■ ' ', i ' ' ' ' în . < ' ■ *' • . ; ! ' '".'■<,?

Gândirea (capitolul 19) intră sub incidența retoricii – adică a demonstrațiilor impersonale. Adevăruri generale : exprimarea (capitolele 20-22). Transpunerea gândirii prin cuvinte, luată în considerare astăzi de noțiunea de stil; cântec ; și, în final, spectacolul , care nu privește poetica.

Alistótus dedică nu mai puțin de unsprezece capitole (7-14 și 16-18) istoriei , căci aceasta constituie pentru el obiectul poeticii , întrucât reprezintă o acțiune. Istoria este un întreg organizat , a cărui amuzament se găsește în acțiunea reprezentată : o inversare de la fericire la nenorocire, abătându-se asupra unui personaj nobil ceva mai bine decât spectatorul , din cauza unei greșeli pe care a comis-o. Istoria trebuie să includă o răsturnare dramatică *(peripeteia)*. (peripeteie) și o recunoaștere (ca în povestea lui Oedip: un mesager vine să-i aducă vești despre mama sa, dar, făcând acest lucru, îi dezvăluie adevărata identitate și îl aruncă în disperare. Există o răsturnare de situație și o recunoaștere). Evenimentele trebuie să se succeadă strict și să creeze simultan surpriză , de unde și emoțiile puternice de teroare și milă stârnite în spectator . Această secvență se realizează conform a două principii. 1. *plauzibilitatea* și *necesarul* (cap. X), un lucru fie derivă din altul , fie îl urmează .

Capitolele 23 și 24 tratează epopeea, care este remarcabilă pentru natura sa narativă, lungimea sa și capacitatea sa de a reprezenta simultan mai multe circumstanțe politice . Capitolul 25 abordează problema adevărului reprezentării, iar capitolul 26 concluzionează cu superioritatea tragediei datorită imediatității sale (povestea se desfășoară pe scenă), conciziei sale, unității sale și efectului său asupra spectatorului.

După această dublă fundamentare contradictorie, poetica, ale cărei cadre stabilite nu au mai fost contestate până în secolul al XVIII-lea , se estompează pentru o lungă perioadă. *Poetica* lui Aristotel este destul de obscurizată în Evul Mediu , unde accentul se pune pe stabilirea...

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN

Inventarul regulilor karate-ului poetic. Numeroasele tratate care codifică regulile karate- ului poetic au fost inspirate în Evul Mediu în principal de Horațiu. Tratatul lui Aristotel nu a fost tradus și receptat de către savanți decât în Renaștere, ceea ce nu i-a făcut întotdeauna vreun favor, întrucât sensul său era adesea distorsionat în formule caricaturale (de exemplu, cele trei reguli ale unității, despre care Aristotel teoretizase doar cea a acțiunii).

Influența lui Aristotel nu este imediată. Tratatul său nu este menționat în principalele scrieri ale familiei Cavanis: tratatul anonim *Despre sublim, arta poetică* Evul Mediu urmează exemplul lui Aristotel; nenumărate scrieri codifică regulile artei poetice . După Renaștere, referința la Aristotel devine obligatorie. Centrul reînnoirii este Italia: Scaliger, Castelvetro. În perioadele precedente , acest centru se mută în Germania (cu Lessing și Perder) , în special începând cu Romantismul (frații Schlegel, Novalis, Hölderlin) și în Anglia (Coleridge). Odată cu ceea ce este uneori numit Simbolism , ale cărui principii au fost formulate pentru prima dată de Edgar Allan Poe, ne mutăm în Franța: Mallarmé, Valéry. Reflecția teoretică asupra literaturii nu va recăpăta autonomia pe care o avea înainte de Aristotel. Din Antichitate, descrierea faptului poetic este cuprinsă de retorică și nu se mai preocupă specificitatea discursului literar . Poeții înșiși au mai degrabă o tendință de a - și ridica practica la rang de normă decât de a căuta o descriere coerentă a faptelor. Începând cu secolul al XVII-lea , poetica a devenit o subdiviziune a esteticii filosofice (în special în Germania): iar *disparati tout intéressés * se referă la funcționarea concretă a textului [39].

Primul dintre *tratatele poetice* este atribuit lui Horațiu (65-8 î.Hr.), care, reformulând principiile lui Aristotel , a stabilit stilul prescriptiv . Astfel , lucrarea se îndepărtează de teorie, propunând o serie de precepte (care ating inima cititorului, îi captivează mintea) .

' Oswald Duero:, Tzvetan Todorov, op. cit., 1972, pp. 108-109.

Qs Scanned with OKEN

(prin frumusețea imaginii, combinând frivolul cu agreabilul, adaptând cuvintele personajelor la vârsta lor etc.) care stau la baza unui gen care și-a continuat cariera până în zilele noastre. Istoria *artelor poetice ... care* Începutul cu Horațiu poate fi interpretat și ca o încercare susținută de „reabilitare" a poetului, prin ridicarea lui de la statutul de imitator la cel de creator (acesta este sensul metaforei fierarului , care îl face pe poet meșteșugar și nu mai simplu transcriptor al dictatului divin).

Termenul „retorică" este eclipsat în favoarea unui alt tip de analiză a discursului , concentrată pe eficacitatea vorbirii, și anume rolul vorbirii de a persuada, sau *retorica,* al cărei domeniu se extinde dincolo de literatură. Retorica era mai presus de toate o tehnică de construire a unui discurs capabil să convingă un interlocutor de justețea unei cauze: aceasta presupunea cunoașterea proprietăților discursului, a modului său de aplicare. Principiile de bază ale retoricii au fost stabilite de Platon (Importanța discursului în funcționarea orașului) și de Aristotel *(Retorica,* scrisă în jurul anului 329 î.Hr.). În terminologia latină, elaborarea oricărui discurs trebuie să treacă prin cinci etape: *mișcarea* (conținutul discursului: subiecte, locuri, idei, tehnici de persuasiune, argumente); *dispostilo* (ordinea internă a părților de vorbire: exordium, narațiune, discuție, perorație); *elocutio* (alegerea cuvintelor, organizarea sintactică și figurile de stil); *memoria.* (diversele metode care pot fi folosite pentru memorarea unui discurs); în final, *vom începe cu* (pronunția propriu-zisă a discursului în public, care necesită o dicție bună și anumite gesturi din partea vorbitorului) . După cum am observat deja , primele trei etape sunt legate de tipul de

cercetare formală practicată prin poetică, deoarece acestea vizează organizarea discursului după mai multe niveluri de analiză.

Iluminat

Parto ks vingt sùjes privante, la rhctorÈpc subii plusieurs modifications csjcntidlov Datad, ette pad sa visóe pragmatique immediate et n'eraeigne phis comment persuader, mats comment faire un "beau" tacours. Aussi se d&m&ese4-dlede plus en phis des genres dâibâratif, judiciaire, etc., pour faire de la littérature sun objet de predilectei Ensure elle rârécít de plus en plus son champ: disparatai d atad *promvitiaio si memoria* , apoi *invetrio* și în final *dbpmriio* ; Altfel spus, retorica este subiectul sade *riparia* sau al artei stilului . Ultimele Retorici (în secolele al XVI-lea și al XX-lea) nu prezintă nicio enumerare a *figurilor* . Începutul secolului al XIX-lea a văzut apariția unor mari Retorici (cea a lui Féanter fiind unul dintre cele mai bune exemple). Putem atribui mai mulți factori acestui eveniment: apariția spiritului romantic, cu prezentarea sa concertată ca act de expresie și natura nefamiliară și singulară a textului, pronunțând utilitatea regulii; predominanța spiritului romantic în problemele contemporane (descoperirea europeanului), retorica fiind în întregime statică; tendința retoriștilor, care s'afiatat davanti à étiquetteter qu^ analizează et

d&nuvrir tes categorii ImgUQSüquoi sai»rja0enles...QLioi qu'il si sta ia rh&orique a dispam de rotagnernent comme discipline obligate, et ses calories et un certain subdtvistens et un certain subdtvistens, oub débuted à ó dìviens& lata observant, cunnarnant la définition des *figures* . Mas ce revival s'erigíne dans la linguistique contemporcarne plus que dans la rhétariqiie dolisi : aujourdlui, ce soni la stylistique, ¡'analyse dii discours, la linguìsiiqpa elfe-móne qui rcprcrnent, dans un perspective différente, tes probtemes epi ooistituatent robjetelarháorique.

Retorica antică lua în considerare doar trei tipuri de elocvență: *judiciară* (folosită în instanța de judecată: cineva se acuză și se apără); *deliberativă* (practicată în adunările politice : se sfătuiește, se persuadă și se descurajează); *și repidictică,* sau demonstrativă (folosită în timpul sărbătorilor solemne : se laudă sau se învinovățește). Timp de secole , retorica a ocupat un loc proeminent în educație: relația sa cu literatura a fost cu atât mai strânsă, cu cât literatura i -a oferit o sursă bogată de exemple; mai mult, retorica și- a lărgit sfera de aplicare, urmărind să predea bine arta scrisului. Abia din secolul al XVIII- lea retorica a început să se estompeze ca element fundamental al culturii literare: din ce în ce mai preocupată de problemele de stil (*Yeiaculi®),* a ajuns să se transforme într- o invenție de figuri [40].

În 1674 , Nicolas Boileau-Despréaux a tradus tratatul * *Du Sublime*,* a cărui idee fundamentală era că sublimul nu putea fi exprimat decât prin efectul său asupra cititorului sau spectatorului. În anul următor, a apărut * Arta *poetică** , ceea ce i-a adus titlul de „legislator al Parnasului". Scopul său era să stigmatizeze fără milă poeții care eșuaseră în vocația lor , învățându-i să fie autocritici pentru a evita diverse excese printr- o disciplină riguroasă care viza perfecțiunea formală . Prin urmare, Boileau a recomandat ca opera să fie centrată pe cititor sau spectator, punând un accent mai mare decât predecesorii săi pe efectul pe care ar trebui să îl producă („Secretul este, în primul rând, să placi și să miști", III, 25): cuvintele din * Arta *poetică** sunt „plăcere", „a face plăcere", „a atinge", „încântare". Dar ceea ce încântă cel mai mult este sublimul („Asta e ceea ce surprinde, lovește, cuprinde, captivează" , III, 188), momentul în care emoția izbucnește în om. Boileau a integrat ingenios acest element inefabil , sublimul, într -o estetică a reprezentării sau a *mimesisului.* Noțiunea de *sublim* avea să aibă o carieră

[40]Pierre Fontanier, *Figuri de stil,* Flammarion, 1968; *Figurile limbajului,* traducător de Antonia Constantinescu, Univers, București, 1977.

mai ales în perioada ascensiunii romantismului: Victor Hugo concepea drama romantică ca un amestec de grotesc și sublim.

Iluminat

a Scanned with OKEN Scanner

3. Poetică expresivă

Secolul al XVII-lea este considerat în unanimitate o perioadă de tranziție către poetica expresivă care avea să atingă deplina sa dezvoltare *odată* cu romantismul. (Vezi articolul „Beau" din *Enciclopedie .)* Denis Diderot (1713-1784) a fost unul dintre primii care au afirmat că frumusețea rezultă din perceperea relațiilor armonioase dintre întreg și părțile sale într- o operă: cu alte cuvinte, o operă dobândește astfel o specificitate (reziduind în unitatea sa) în sine, originalitatea sa nemaifiind atât de strâns legată de receptarea sa, ci mai degrabă de creatorul său . „ De aceea , numesc *frumos* în afara mea tot ceea ce conține în sine ceva care să trezească în înțelegerea mea ideea de relații; și *frumos"* „ În raport cu mine, asta este ceea ce trezește această idee [41]." Diderot apare în mai multe feluri ca un inovator, deoarece reflecțiile sale estetice sunt dublate de practica sa de scriitor: *Jacques Fatalistul și maestrul său* (scrisă în jurul anului 1773) marchează intrarea în scenă, pentru mai bine de un secol, a creatorului în sensul puternic al termenului.

În sensul său modern, termenul *esíkéeique* este legat de numele filosofului german Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), termen care desemnează domeniul filosofiei care se ocupă de percepția frumosului, de judecata gustului și, prin urmare, de natura artei. Această linie de cercetare a înflorit în Germania și a dat naștere unei teorii generale a artelor, în care poezia ocupă un loc special . Într -o lucrare

[41]Denis Diderot. *(Opere estetice,* Paris, Gaicier, 1968, p. 418.)

estetică celebră , deși neterminată , intitulată *„Laocoon"* (1766), după numele unui grup mitologic sculptat, scriitorul german Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) susține superioritatea poeziei asupra picturii și sculpturii, arte de o perfecțiune plastică atemporală .

Iluminat.

Este dificil să situăm aceste idei ale lui Lessing în raport cu trecerea de la clasici la romantici. În măsura în care a căutat să consolideze principiul imitației, el participă, în același timp cu Diderot, la ultimele manifestări ale spiritului romantic . Oricât de mult deconstruiește practicile imitației, făcând din aceasta nu mai o relație între semne (sau imagini) și univers, ci o relație între semnificant și semnificat, prin urmare inferioară semnului - cu alte cuvinte , aduce *imitația* la *motiv -,* Lessing stabilește doctrina romantică a limbajului poetic; mai mult , el apare ca fondatorul acesteia ; filiația celor două doctrine, literală și figurată, rezidă foarte precis în această trecere de la primul concept la al doilea. Dar cum putem, fie prin Liceng , fie prin continuatorii săi , de la A. W. Schlegel la Jakobaxi, afirma că vârsta lingvistică este o chestiune de arbitraj și că afirmația că hp xk? folosește semne motivate ? Chiar repetată de două sute de ori, o idee nu deviază realist de la adevăr . Rămâne adevărat că Losing a fost primul care a integrat descendența artei într- o reflecție generală asupra semnului, primul care a afirmat explicit înrădăcinarea fiecărui element în forma sa materială și, prin urmare, a literaturii în limbaj. Și poate că fermitatea gândirii sale a dat o lovitură mai serioasă limitei decât orice altceva, chiar în momentul în care încerca să o protejeze: a dovedit, dimpotrivă, că domnia imitației asupra gândirii estetice atingea însăși temelia acesteia. Romanul era gata să se nască. [15] .

[1]3 Tzvetan Todorov, "Imitation et motivation". *Theories du symbol e.* Le Seuil, "Points", 1977, p. 178; *Teorii ale simbolului,* traducere de Mihai Murgu, prefață de Maria Carpov, Univers, București, 1983.

Scanned with OKEN

Lessing face o distincție fundamentală între ceea ce el numește „ artele timpului ” (muzica și poezia epică) și „artele spațiului” (pictura și sculptura). Pictura nu poate reda timpul, deoarece semnele pe care le folosește se combină doar în spațiu; pe de altă parte, poezia redă durata, momentanul, tot ceea ce contrastează în succesiune , deoarece semnele sale se combină în timp : cu alte cuvinte, poezia are puterea de a nu se epuiza într -o percepție instantanee [42]. Cu [43]Immanuel Kant (1724-1804), în prima parte a Criticii *judecății (1790*), sublimul se consacra definitiv ca emoție romantică alături de frumos.

Dezbaterea la care [au participat] în Franța de la sfârșitul secolului al XVII-lea toți cei care au discutat despre arte de la Cearta dintre Antici și Moderni , și anume dacă mai era necesar să - i imităm pe Antici (autorii greci și latini , marile figuri ale unui trecut îndepărtat), a acceptat în cele din urmă o întoarcere la natură ca model de adevăr și simplitate pentru a înfățișa întreaga gamă a emoțiilor umane . Cu toate acestea, această concepție s-a schimbat din nou odată cu teoreticienii preromantici germani din anii 1770 , care au impus ideea că arta autentică nu este o imitație a naturii, ci expresia unui individ extraordinar. Pentru Lessing... Grethe sau, mai târziu, pentru Stendhal și Hugo, referința absolută devine Shakespeare: potrivit lui Kant, autenticitatea Artei nu se găsește în imitația naturii după reguli prefinite , ci în natura artistului, a *genului,* care își impune regulile asupra Artei.

[42] Cf. Al. Călinescu, “Temporalitatea narativă”, *Perspective critice. Elemente de poetică a* **prozei,** Junimea, 1978, pp. 7-9.

46 Cearta dintre antici și moderni este numele dat polemicii literare care i-a opus susținătorilor superiorității autorilor moderni față de autorii Antichității la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea .

[43]Saussure, semnificanții sunt legați liniar . un concept la care vom reveni mai târziu .

Q£ Scanned with OKEN

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, cerealele Iena și revista *Athenaeum* (Frații Schlegel, Novali, Schelling) au alimentat o întreagă dezbatere din care avea să rezulte concepția romantică și modernă a operei literare. Noțiunea de imitație și - a schimbat radical sensul și valoarea: Disonna este un falist care ar fi perceput ca un creator original în sensul cel mai deplin al termenului. Opera este astfel concepută ca un univers structurat , asemenea lumii reale din care face parte , și nu mai ca o simplă reflecție, o imitație secundară : definită ca un „ întreg complet în sine ", conștientizată pe deplin că în artă, frumusețea este superioară naturii . Opera de artă este o rețea de conexiuni, unde fiecare dintre elementele care o constituie își are locul, formând un întreg autosuficient , un întreg coerent . În cuvintele lui Tzvetan Todorov, există două forme de coerență în acest întreg : „Coerența dintre *elementele* sale " În primul rând: în cadrul operei sunt identificate o serie de planuri , care se desfășoară pe tot parcursul textului, iar armonia lor este afirmată , într-un fel, *verticală* . În al doilea rând, există coerență între *segmentele sale :* continuumul este apoi descompus și se decide că fiecare parte este necesară și interdependentă cu celelalte; acest lucru creează o coerență care este, ca să *spunem* așa *, orizontală .*[44]

4. Poetică obiectivă

Prin această idee a Frumuseții ca o coerență armonioasă între părți, fără alt scop decât ea însăși, teoriile romantice au consacrat definitiv autonomia literaturii: cu alte cuvinte, opera este *autotelică* (își are scopul, *te los,* în ea însăși, *autos).* Sacralizarea romantică a operei atinge un apogeu în opera poetului Stéphane Mallarmé (1842-1898): o sinteză a tuturor

În acest gen, Cartea nu mai are pentru el niciun scop exterior, absorbind și subsumând scopul lumii în propria structură; Valéry, la rândul său , reînvie Poetica în sensul său anterior , ca teorie a creației verbale . Pe baza acestor coordonate, secolul XX începe să se intereseze de proprietățile specifice ale literaturii și ale operelor sale. Se inserează teorii poetice contemporane , așa cum a arătat Tzvetan Todorov .[45] în patru mișcări majore :

Formalismul rus (1915-1930) a fost un grup de cercetători a căror muncă s -a concentrat asupra funcționării concrete a textelor literare , ignorând complet biografia autorului , plasând *procesul literar în* centrul operei lor . Obiectivul lor era dezvoltarea unei *științe a* literaturii capabile să detecteze structurile narative, stilistice , ritmice și sonore , fără a exclude relația dintre literatură și societate sau problema spinoasă a genurilor.

[44]T. Todorov, op. cit., 1977, p. 211.
[45] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, op. cit., 1972, pp.l 10-112.

Școala *morfologică* germană (1925-1955) a căutat să valorifice moștenirea lui Goethe. Această școală s-a concentrat pe clasificarea tradițională în genuri și pe „forme”, materialul verbal al discursului literar în general. André Jol a întocmit [46]un inventar al „formelor simple” din limbajul cotidian (dilecție , enigmă , proverb, ghicitoare, glumă) care , potrivit lui, se aflau la originea genurilor; Gunther Müller[47] studii în *Poetica* sa morfologică Problemele temporalității, în special formele timpului în narațiune , bazate pe distincția fundamentală dintre timpul narativ *(Erzählzeit)* și timpul narat *(erzahlte Zeity),* sunt examinate în lucrările lui E. Lammert ca probleme privind compoziția narațiunii .

Noua *critică* (1930-1950) Criticii anglo-saxoni s-au concentrat în principal pe interpretarea concretă a textelor, arătându-se

[46] Andre Jolies, *Forme simple* (1930), Le Seuil, „Poetică”, 1972.
[47] Gunther Müller, *Morphologische Poetile,* Darmstadt, 1965.

Scanned with OKEN

destul de indulgent în ceea ce privește chestiunile de teorie literară [48]. Cu toate acestea, W. Empson [49]este interesat de problemele ambiguității poetice . Percy Lubbock[50] la problema turnurii narative , C. Brooks și Wayne K. Wimsatt la categoriile de ironie și paradox.

-- ----7 ----------„ ------
Iluminat
^tmrffkT^^wrv m raytiwnim ^nL,.,,,

Claude Lévi-Strauss, etnologul francez , și - a propus să ofere etnografiei o nouă morfologie, bazată pe cele mai moderne forme de lingvistică, cum ar fi fonologia și lingvistica structurată , dar și pe cercetări fizice și matematice asupra faptelor de rudenie. În cadrul descompunerii relațiilor sociale , etnologul va construi modele capabile să evidențieze structura naturală inconștientă a societății , extragând *structurile elementare ale rudeniei.* (1949), a explicat# prohibiţia, a Fincaste axinme mayen d'assurer la ajoiiwnícation, Féchange te tammes» şi oomrne signe de passage de letal nature! à Fordre culture!, Fémergence de la pensée symbolique. Dbns *Le Totémisme aujourd'hui* (1962) et *L'Pensée sauvage* (1962) il mentre que la pensée primitive est guider par une logique rigore. *În *Le Cru et le Cidi* * (1964), * *Du miel aux cendres * (1967), *L'Origine des zwmières de table * (1968) şi *L'Ihme nu** (1971), el a căutat să explice semnificația misterelor legate de domeniul alimentelor preparate , observând că acestea sunt construite din sisteme de producție . Léri -

[48]R. Wcllck, A. Waren, *„ Teoria aterizării",* Paris, 1971; N. Frye, *Anatomia criticii,* Paris, 1969.
[49]William Empson, *Şapte tipuri de ambiguitate, Londra* 1930 *(Şapte tipuri de ambiguitate,* traducere, prefață și note Ileana Veizea, Univers, București, 198?).
[50] Percy Lubbock. *Meşteşugul ficţiunii.* Londra, 1921.

Strais, la fel ca Louis Althusser, Jacques Lacan și Michel Foucault, a exercitat o influență considerabilă asupra teoriei memoriei și a istoriei științei secolului XX .

INTRODUCERE ÎN FUTICI

Franța a fost oarecum întârziată, în principal datorită spiritului istoricist și impresionismului care au dominat științele lingvistice . Din 1950 încoace, mișcarea structuralistă a început să prindă contur , etnologul Claude Lévi-Strauss (născut în 1908) demonstrând rodnicia metodei structurale, dezvoltată inițial în lingvistică, aplicând -o analizei antropologice a funcționării așa-numitelor societăți primitive. În același timp, lingvistul Émile Benveniste (1902-1976) a revitalizat semiologia (știința semnelor) și a pus bazele unei lingvistici a enunțării bazate pe distincția fundamentală dintre un plan al *discursului* și un plan al discursului . și un plan pentru *povestea lui V.*

Pentru a sistematiza și structura fenomenele lingvistice, tehnicitatea lingvistică utilizează în principal opoziții binare și abstracte : aceasta este și metodologia utilizată de poetică pentru a identifica unitățile relevante ale discursului literar la diferitele sale niveluri și pentru a descrie relațiile dintre acestea. Numele lui Roland Barthes (1915-1980), Gérard Genette și Tzvetan Todorov sunt cele mai reprezentative pentru acest tip de abordare teoretică și analitică .

▪ ----y ------ — ------ -— — ----

Eclairaj •

Gândirea lui Émile Benveniste este centrată în trei direcții : coxis irdennes, gramatica comparată a limbilor indo-europene și lingvistica generală. Ideile sale principale, expuse în *Probleme de lingvistică generală* (1966; 1974), se referă la studiul cazurilor, al persoanelor verbale , al timpurilor verbale , al relațiilor dintre funcții și forme, al relațiilor dintre vorbitor și discursul său, examinarea critică a teoriei lui Saussure despre arbitrarul semnului, teoria enunțării și se realizează, printre altele, prin îmbogățirea pe care a adus-o semioticii.

24 Émile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe trançais", *Problèmes de linguistique générale I,* Gallimard, 1966. Această distincție stă la baza analizei narațiunii și arată că aceste două planuri sunt marcate în franceză de două sisteme de timpuri și aspecte verbale.

Scanned with OKEN

În prezent, asistăm la încercări care vizează mai mult temperarea postulatului structuralist retoric al dependenței[51] al textului; Cercetarea textuală pare să reevalueze acum noțiunile de cititor, de context, ceea ce se numește „Intertext", teorii în care conceptul de ger ocupă un rol central, în virtutea dublei sale apartenențe la operă și la literatură, la individ și la social, într-un cuvânt, la istorie și la structură.

^'J^LJÈ!l& ᵘ *i* ˢê ^^^ *siècl e*
3SS&£%&¡3XSZS¡SSXSS3&?SSiSS¡SR^!5&Jt!S3jSSSSSiSfffffiB3S3SSSS3!SiáSiS^

Dezvoltarea propriu-zisă a poeticii se înscrie într- un curent de gândire ferm stabilit în Franța începând cu 1950 în *toate* științele umane , cunoscut sub numele de structuralism . Ambele recunosc rădăcini puternice în metodologia lingvistică. Pare oportun să trecem în revistă conceptele lingvisticii moderne care au exercitat cea mai mare influență asupra studiilor literare, pentru a înțelege mai bine schimbarea lor către poetică . În acest scop , ne vom opri o clipă asupra stării lingvisticii la începutul secolului al XX-lea, înainte de a prezenta ideile lui Ferdinand de Saussure, care au influențat structuralismul în ansamblu și studiile literare în special , mai mult sau mai puțin direct .

Lingvistica – tânără ca știință – s-a format de-a lungul secolelor din flexiunea neîntreruptă pe care oamenii

[51]Principiul conștient că totul este în interiorul tuturor lucrurilor, unde un gând dincolo de ele este de neconceput.

Scanned with OKEN

au condus la studiul limbajului. Hindușii erau remarcabili pentru analiza cuvintelor și analiza pliometrică , grecii pentru clasificarea părților de vorbire. Înaintea lor, chiar și invențiile scrisului mărturisesc progresul umanității către o analiză din ce în ce mai rafinată a structurilor limbii lor: invenția scrierii alfabetice a implicat conștientizarea existenței unităților minimale care constituie literele și pe care le numim acum foneme.

Timp de două milenii, gândirea despre limbaj a fost dominată de teoria aristotelică conform căreia limbajul era expresia gândirii. Noțiunile empirice de literă, cuvânt și propoziție erau acceptate intuitiv ; în rest, legile logice ale gândirii erau folosite pentru a le deduce pe cele ale limbajului. Aceasta a fost epoca gramaticilor „generale și raționale" care vedeau limbajul ca o reprezentare a gândirii logice: „întrucât la acea vreme nu se punea aproape nicio îndoială că logica era universală, pare firesc să existe principii la fel de universale pe care toate limbile trebuie să le respecte atunci când se străduiesc să facă vizibilă, prin constrângerile comunicării scrise sau orale , structura gândirii logice." ²⁶ *Gramatica* generală *și rațională (Porî - Gramatica regală)* Scrisă în 1660 de Claude Lancelot și Antoine Amauld, aceasta își propunea să descopere principiile care guvernează toate limbile, cu alte cuvinte să definească limbajul , limbi particulare reprezentând doar cazuri particulare .

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, a existat un interes crescând pentru transformările pe care le suferă limbile de-a lungul timpului , bazat pe dubla observație că schimbarea limbii nu se datorează exclusiv voinței conștiente a oamenilor (decizii ale gramaticienilor, crearea de cuvinte noi etc.), ci și ...

OJ ee: u ţ u en

acces intern și că schimbările lingvistice sunt regulate și respectă organizarea internă a limbilor .

Qs Scanned with OKEN

Tăierea

Principalele categorii de cuvinte corespund momentelor fundamentale ale gândirii logice. Judecata constă în atribuirea unei proprietăți (predicat) unui lucru . Aceste limbi folosesc cuvinte pentru a desemna lucruri (subiecte), pentru a desemna proprietăți (adjective) și pentru a desemna însuși faptul atribuirii (verbul * a fi*: alte limbi reprezintă * sdori Port-Royal*, o amalgamare a verbului * *a fi*)*. și un adjectiv: „câinele aleargă ” = „câinele ”. Alte calorii, deși , sunt legate de rămășițele gândirii logice; ele sunt determinate în continuare de condițiile de comunicare. Imposibilitatea de a avea un nume pentru fiecare lucru implică recurgerea la substantive comune, care sunt apoi extinse și ulterior limitate prin articole sau demonstrative. De asemenea, prin combinarea principiilor logice și centrale ale raționamentului, putem considera anumite reguli prezentate ca universale. Un exemplu rar în acest sens este că între numărul și adjectivul care îl determină, conform cerințelor datei de comunicare (îi permite să știm că numele adjectivului depinde) există o noțiune (identitatea numelui, a genului și a cazului) deoarece, în natura lor logică, adjectivul și substantivul se raportează la el și mai mult la acesta [.. .1]. Sau din nou. ¿ I y a verb order (acea care pune substantivul inaintea adjectivului epittete si subiectul inaintea verbului) qui est nature! et universi because, pour contentré rattributkxì d'une property à un objet, n faut premiers se représil la objet: ensate saiterngg il est paioled' affirmer quoque chose chose sur lui- ·

Lingvistică comparată #

Descoperirea sanscritei (între 1786 și 1816), în special analogiile dintre limba sacră a Indiei antice și limbile europene , va aduce o schimbare semnificativă în această lungă perioadă de dezvoltare.

[27] Ibidem, p. 17.

inflexiunea. Ne - am dat seama încă din Antichitate de anumite asemănări între limbi (în special între latină și greacă) și am căutat cauze pentru acestea : Dante văzuse clar înrudirea dintre limbile romanice și le înrudise cu latina .

Însă studiul aprofundat al limbilor din Tindo le-a permis savanților de la începutul secolului al XIX-lea să demonstreze înrudirea acestor limbi cu a noastră și să formuleze regularitățile acestor corespondențe fonologice, specificând astfel caracterul acestor relații.

Descoperirea sanscritei a dus la o creștere a popularității studiilor ***comparative.*** Datorită comparației, a fost ușor să se demonstreze relațiile , iar interesul cercetătorilor s - a mutat dincolo de conexiunile stabilite, către studiul factorilor care au guvernat tranziția de la o stare lingvistică la alta. Metoda comparativă, deși încerca să stabilească corespondențe între limbi , nu a fost deosebit de interesată de reconstrucția, etapă cu etapă, a detaliilor evoluției care a condus de la limba-mamă la limbile moderne . Comparația s-a făcut între elemente gramaticale , care în fiecare limbă constituiau sisteme coerente (timp , caz, persoană etc.) și erau deosebit de stabile datorită interdependenței lor reciproce . Principiile și metodele utilizate de gramatica comparativă au fost împrumutate din *științele naturii* . Timp de o jumătate de secol, modelul biologic a fost aplicat limbajului, până în vremea lui Tulse: limbile *erau considerate* organisme vii care se nasc , cresc și mor. Lingviștii comparativi au ajuns la concluzia că legile fonetice distrug treptat, printr -un fel de eroziune, organizarea gramaticală a limbajului ; majoritatea dintre ei nu credeau în capacitatea limbajului de a crea noi organizări gramaticale prin transformare. Astfel , au lansat teza declinului *limbii* . declinul „atribuit atitudinii omului față de limbaj , care este atitudinea unui utilizator : el tratează limbajul ca pe un simplu mijloc, ca pe un instrument de

c

Scanned with OKEN

comunicare, Prin urmare , utilizarea sa trebuie să fie cât mai convenabilă și economică posibil. Crizele fonetice sunt cauzate tocmai de această tendință către calea celei mai mici rezistențe, care sacrifică organizarea gramaticală dorinței de comunicare ieftină . Dacă a existat o perioadă pozitivă în istoria limbilor , aceasta trebuie căutată în preistoria umanității. Atunci, limbajul nu era un mijloc, ci un scop: mintea umană l -a modelat ca o operă de artă, în care căuta să se reprezinte *pe sine* . (...) Pus în slujba comunicării , limbajul și - a distrus neîncetat propria organizare [52].

2. *Neo -gramaticienii*

Școala de gramaticieni lingviști, care a funcționat în anii 1876-1886, a transformat gramatica comparată în *lingvistică istorică,* studiul evoluției continue a limbilor. Acesta a fost un grup de lingviști, în principal germani, care și-au propus să promoveze principiile *pozitiviste* în beneficiul lingvisticii istorice . care au triumfat în știința și filosofia contemporană. Au insistat mai presus de toate asupra necesității ca lingvistica să devină explicativă (nu doar pentru a observa și descrie schimbările, ci și pentru a le găsi cauzele). Așa a început domnia foneticii, singura disciplină capabilă să explice aproape toate schimbările lingvistice; iar dacă se întâmpla să întâmpine eșecuri, se recurgea la psihologie, al cărei succes era considerabil la acea vreme. Dar *istoria,* devenită știința călăuzitoare a gândirii în secolul respectiv, rămâne în centrul teoriei lingvistice. Vechile metafore naturaliste din perioada precedentă cad în desuetudine: limbajul nu este un organism

[52] Ibidem, p. 25-26.

iința biologică este o instituție umană , iar lingvistica nu își poate găsi locul printre științele naturii , ci, ca alte produse ale civilizației umane , printre științele istorice .

secolului al XIX-lea a fost marcată de moștenirea culturală și ideologică a istorismului [53]. Interesul pentru istorie a avut multiple motivații: pe de o parte , mișcarea romantică, cu înclinația sa pentru epoci îndepărtate și medii primitive și rurale , iar pe de altă parte, introducerea în științele biologice a ideilor despre evoluție, reflectate curând în darwinism [54].

Vom încheia această scurtă prezentare observând că anul 1900, care nu poate fi asimilat, sub sancțiunea simplificării, unei ligi demarcatorii absolute, nici în lingvistică, nici în altă parte, marchează totuși un moment critic de la care orientarea multor științe, printre care se numără și cea [55]a lingvisticii, va fi modificată, așa cum a observat pe bună dreptate Bertil Malmberg într- o lucrare de referință .

[53] Doctrină, vlăstar din care istoria este capabilă în felul ei propriu să stabilească sau să explice adevărurile umane .

[54]Această moștenire se resimte astăzi chiar și în multe științe, de îndată ce cauzalitatea este explicată printr-o relație de timp și origine, și în lingvistică, de asemenea, atunci când un fapt lingvistic este explicat prin referire la o stare anterioară a limbajului .

[55] Bertil Malmberg, Analiza *limbajului* ^« XX-e *¿¿efe. Teorii și metode, PUF,* 1983.

Scanned with OKEN

IH. Ferdinand de Saussure și semnul lingvistic

După publicarea unei cărți[56] În timp ce compila unele dintre cele mai bune lucrări ale școlii iluministe-Granary, Saussure s-a distanțat treptat de metodologia dezvoltată de lingvistica istorică și a prezentat rezultatele muncii sale în trei cursuri ținute la Geneva între 1906 și 1911, publicate postum de doi dintre studenții săi, Charles Balìy și Albert Sechehaye, sub titlul * *Cours de linguistique générale* (Curs de lingvistică generală [57]).* Potrivit *lui Georges* Mounin [58], această lucrare a revoluționat lingvistica printr -o schimbare copernicană [59], deși cu o întârziere datorată, printre altele, izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial . Cu toate acestea, textul a jucat un rol principal în mișcarea care a început la începutul secolului al XX-lea și care avea să fie numită mai târziu *structuralism. *Cours** nu este singurul indiciu al unei schimbări de perspectivă în primul sfert al secolului al XX-lea . În același timp, comparatistul american William D. Whitney sau savantul suedez Adolf Noreen (primul care a propus o analiză științifică sincronică a unei limbi) s-au îndreptat în direcții similare și s-au dovedit din ce în ce mai...

[56] Ferdinand de Saussure, *Memorii despre sistemul primitiv al vocalelor indo-europene,* Paris, 1878.
[57]Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală,* Payot, 1916.
[58]Georges Mounin, *Saussure,* „Filosofii tuturor timpurilor", Segherà, 1968 , *ex Chei ale lingvisticii, Segherà,* 1968.
[59]postumă, reconstituită , din 1916 a transmis indirect anumite afirmații ale autorului. Se știe acum că multe dintre formule nu i-au aparținut: pe această temă , vezi și Robert Godei, * *Les sources manuscrites du „Cours de linguistique générale" de F. de Saussure * (Geneva-Paris, 1957),* ediția critică de Rudolf Engler (Wiesbaden, 1967), notele lui Tullio de Mauro (1967) și, mai recent, Jean Starobinski, * *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure**. Paris, 1971,

plus jréticents covers la diachronie [60]absolue défend par les néo- gramiricns.

Iluminat

„Este rezonabil să vedem începutul unei noi ere în lingvistică în introducerea unei perspective sincronice, spre deosebire de cea diacronică care, încă de la începutul secolului al XIX-lea, determinase influența teoriilor lingvistice . Am văzut [...] că secolul al XIX-lea fusese dominat de istorie. Abordarea istorică a căutat alte teme într -un context occidental, la nivelul dezvoltării tradițiilor istorice (saga scandinavă, odetică , greacă și preistorică etc.) și a tradițiilor materiale (reconstrucții, unelte). Originea și înrudirea popoarelor serviseră drept suport pentru un naționalism fără precedent . Studiul diatribelor completase mărturiile documentelor scrise și ale obiectelor conservate în reconstrucția unui trecut căzut în uitare. Ideile educaționale în biologie (cu Darwin) au fost dezvoltate din modele pentru o lingvistică istorică de creat. Teza fonemelor constante - principiu al școlii neo-gramaticiene (din 1876) - a aplicat diacroniei lingvistice o teorie care părea comparabilă cu teoria naturii." Hernmann Fäll (1846-1921) - a cărui lucrare „Prinzipien *der Spraùgeschicfae"* (*Principiile lingvisticii,* ediția I, 188 (a XV-a până în 1920) a devenit Biblia lingvisticii istorice - o explicație cuprinzătoare sub forma analizei lingvistice. Fără aspectul lingvistic, descrierea unei limbi nu [61]este pentru el și pentru școala sa decât o simplă enumerare a erorilor .

Saussure afirmă că primul pas într-o știință a limbajului trebuie să fie studiul funcționării sale aici *și acum,* și nu cel al evoluției sale, așa cum o face lingvistica.

60 *Dedia-* et gr. Zero wo ¿„temps": evoluția faptelor lingvistice în timp. Pe de altă parte, sincronic , conform lui Saussure „Arta de a compara datele", se referă la un set de fapte lingvistice considerate ca formând un sistem funcțional , la un moment determinat al evoluției unei limbi.

[61]Bertil Malmberg, op. cit., 1983, p. 28.

Qș Scanned with OKEN

istoric, *a cărui* legitimitate *nu* o contestă , trebuie să fie metodologic secundară lingvisticii descriptive fundamental.

În cele ce urmează, ne vom permite să trecem în revistă pe scurt câteva dintre conceptele de bază propuse de Saussure , în special pe cele care au influențat cel mai mult perspectiva pe care poeții aveau să o adopte aproximativ patru decenii mai târziu.

Limbaj — Sânge — vorbire ■ - ..

Saussure distinge trei niveluri distincte: limbajul , *care* nu pare să se bazeze pe o facultate pe care o moștenim din natură până când nu s-a demonstrat că „aparatul nostru vocal este făcut pentru a vorbi așa cum picioarele noastre sunt pentru a merge"; *limba,* „un sistem de semne distincte corespunzătoare unor idei distincte", se referă la limbajul specific pe care îl folosim pentru a ne face înțeleși de interlocutorii noștri *(* nivelul sistemului) ; și vorbirea . se referă la afirmațiile individualizate ale subiecților: este, ca să spunem așa, nivelul tangibil (al fenomenului particular) de la care începe analiza. Conform lui Saussure, „... limbajul este multifațetat și eterogen; acoperind mai multe domenii, deopotrivă fizic, fiziologic și psihic, aparține și domeniilor individual și social; nu poate fi clasificat în nicio categorie de fapte umane , pentru că nu știm cum să- i discernem unitatea [62]". Pe de altă parte, limbajul se dovedește a fi un „principiu de clasificare" eficient, [63]deoarece este o convenție. Limbajul operează între două mase amorfe : sunetul și gândirea, fiecare termen lingvistic fiind un „element în care o idee este fixată într -un sunet și unde un sunet devine semnul unei idei". Limbajul, „ansamblul obiceiurilor care permit unui subiect să înțeleagă și

[62]F. de Saussure, op. cit., p. 25.
[63] Ibidem, p. 26.

„a tăcea, a înțelege." este un instrument de comunicare între membrii aceleiași comunități , format dintr-un set limitat de semne, inițial vocale, apoi și scrise, și prin regulile lor de combinare.

~Ecíãírãgê. 1. Istoria lingvisticii moderne a început în ziua în care Ferdinand de Saussure a trasat linia de demarcație dintre limbaj și vorbire și a creat prima ramură adevărată a științei limbajului . Termenul „lingvistică a vorbirii" a apărut, este adevărat, în Cursul de lingvistică *generală , dar* nu a primit niciodată o tratare adecvată . Acest lucru nu este întâmplător: pentru Saussure, vorbirea este tocmai această masă de fapte din care se constituie obiectul unei științe, adică, prin definiție, individuală și haotică și poate apărea o singură dată în vorbire. Lingvistica limbajului este în același timp o lingvistică a vorbirii. Balìy și Sxtehaye au deplâns în prefața lor moartea prematură a subiectului lor, care nu - i lăsase timp să creeze o lingvistică a vorbirii, spre deosebire de cea a limbajului; dar Saussure a acceptat doar cu reticență să „conserve aceeași lingvistică" pentru cunoașterea vorbirii și ne -a pus într-o poziție dificilă: „ea nu va fi confundată cu lingvistica propriu-zisă, adică cu lingvistica care nu este un obiect al *limbajului* ".

Limbajul are un caracter general și social, distinct de variațiile individuale sau de *cele* ale unor grupuri mici de utilizatori: este o abstracțiune, studiată ca atare de lingvistică. Vorbirea, pe de altă parte , este un act individual : „separând limbajul și vorbirea, separăm simultan : 1. ceea ce este social de ceea ce este individual; 2. ceea ce este esențial de ceea ce este accesoriu și mai mult sau mai puțin accidental." Limbajul nu este o funcție a subiectului, ci este produsul pe care individul îl înregistrează pasiv; nu presupune niciodată

[40] Tzvetan Todorov, „Cunoașterea vorbirii". Word . *Jurnalul Cercul lingvistic din New York,* vol. 23, nr. 1-2-3, 1967

premeditare, iar reflecția intervine doar în activitatea
clasificare [... p [u] .

Implicațiile acestei diviziuni [64]pentru studiile literare sunt evidente : pentru a deveni o știință, orice disciplină trebuie să treacă de la nivelul fenomenelor individuale la sistemul care le guvernează ; cu alte cuvinte, o operă individuală își dobândește sensul deplin doar atunci când este înțeleasă în contextul întregului sistem căruia îi aparține. Acesta este motivul pentru care Roman Jakobson a insistat că obiectul studiilor literare este constituit de literaritate sau de ce Northrop Frye a susținut că trebuie să înțelegem literatura nu ca o colecție de opere autonome , ci ca un întreg , în cadrul căruia cuvintele sunt organizate în ierarhii.

Recapitulați caracteristicile limbajului: I. Este un obiect extrem de definit în forma clasică a faptelor lingvistice . Poate fi localizat în porțiunea specifică a circuitului unde o imagine auditivă corespunde unui concept . Este unitatea fundamentală a limbajului, exterioară individului, care singur nu îl poate nici crea , nici modifica; există doar printr-un fel de constrângere trecută între membrele creierului. Pe de altă parte, individul are nevoie de un „ucenic pentru a-l dobândi"; nu poate fi învățat decât de alții. Este atât de distinct încât o persoană lipsită de folosirea vorbirii își păstrează limbajul, cu

condiția să învețe semnele vocale pe care le așteaptă. 2. Limbajul, distinct de vorbire, este un obiect care poate fi studiat separat. Nu mai vorbim despre limbi moarte, dar putem foarte bine asimila alte organisme lingvistice . Desigur , știința limbajului se poate lipsi de celelalte elemente ale limbajului, dar este posibil doar dacă aceste alte elemente nu sunt incluse .

[64]Păstrăm astăzi mai degrabă termenul de *„ enunțare":* față individuală prin icqacl, limbajul vieții în enoneé Chapel *„enunțare",* act esențial , continuă mai departe», în domeniul literar .

3. Deși limbajul este eterogen, limbajul astfel delimitat este de natură omogenă; este un sistem de semne în care nu există altă constanță decât uniunea sensului și a figurației acustice și în care cele două părți ale semnului sunt în egală măsură psihice. 4. Limbajul nu este mai puțin decât vorbirea un obiect de natură concretă, iar acesta este un mare avantaj pentru studiu. Semnele lingvistice , fiind în esență psihice, nu sunt abstracțiuni; asociațiile ratificate prin consimțământ colectiv și a căror totalitate constituie limbajul, sunt realități care își au sediul în creier . Mai mult, semnele limbajului sunt, ca să spunem așa, tangibile; scrisul le poate fixa în imagini convenționale, în timp ce ar fi imposibil să fotografiem în toate detaliile actele de vorbire; Fonația unui cuvânt, oricât de mică, reprezintă o infinitate de mișcări musculare extrem de greu de cunoscut și de reprezentat. În limbaj , dimpotrivă , există doar imaginea acustică , iar aceasta poate fi tradusă într-o imagine vizuală constantă . Căci dacă facem abstracție de această multitudine de mișcări necesare pentru a o realiza în vorbire, fiecare imagine acustică este, așa cum vom vedea, doar suma unui număr corespunzător de semne în scris. Această posibilitate de a fixa lucrurile legate de limbă face ca un dicționar și o gramatică să fie o reprezentare fidelă a acestora , limbajul fiind depozitarul imaginilor acustice, iar scrisul, forma tangibilă a acestor imagini [65].

2. *Semnul lingvistic*

Ulterior, Saussure începe procesul de delimitare a instrumentelor conceptuale pentru descrierea sistemului lingvistic și a elementelor sale . Punctul central al lingvisticii saussuriene este definiția semnului , precum și *natura* sa arbitrară . Semnul (identificat în mod obișnuit cu „ cuvântul ”) nu este pur și simplu numele dat unui lucru , ci o entitate complexă care unește două elemente (unitatea lingvistică este un lucru dublu , alcătuit din

[65]Ibidem, p. 32.

Qs Scanned with OKEN

„combinarea a doi termeni” [66]: o *imagine acustică* (în cazul limbajului vorbit) sau limbaj grafic (în cazul limbajului scris) numit *semnificant* și *reprezentarea mentală* corespunzătoare , conceptul sau *semnificatul („* Semnul lingvistic unește nu un lucru și un nume, ci un concept și o imagine acustică ” [67]). Imaginea acustică nu este sunetul ca obiect fizic, deoarece „ fără să ne mișcăm buzele sau limba, putem vorbi cu noi înșine”: are un caracter psihic. Rezultă că semnul lingvistic apare ca o entitate psihică cu două aspecte intim unite. Semnificatorul, fiind audibil prin natura sa , este *liniar și* se desfășoară în timp: „[...] Semnificatorii acustici au la dispoziție doar linia timpului; elementele lor apar unul după altul; ele formează o coerență [68]”. Pentru Saussure , semnificatul nu este „lucrul ”, realitatea externă, ci o unitate creată printr-un act de semnificare. Julia Kristeva remarca: „Pentru Saussure, semnul lingvistic este definit prin relația semnificator-semnificat , din care *obiectul,* desemnat sub termenul de referent, este exclus . Lingvistica nu se preocupă de referent; este interesată doar de semnificant, de semnificat și de relația dintre ele . ” [40] Combinarea celor două planuri ale semnului este comparabilă , conform lui Saussure , cu o foaie de hârtie cu fața și verso , semnificantul și semnificatul fiind inseparabile. Astfel conceput, semnul are o putere de schimb, în măsura în care desemnează o realitate lingvistică care îi este străină, o realitate atinsă prin semnificatul său , dar care nu este semnificatul său , iar aceasta

[66] Ibidem, p. 98.
[67]Ibidem, p. 98.
[68]Ibid., p. 100, și noi suntem cei care subliniem.

Puterea semnificativă este strict condiționată de rapoartele =
Funisant față de alte semne ale limbii. 09

Relația semnificant/semnificat operează la toate nivelurile, inclusiv la cel al cuvântului, care ne este cel mai familiar și care poate fi descompus în *foneme.* (franceza modernă în compie trente-six), reprezentând cele mai mici segmente pronunțabile având o valoare distinctivă (datorită cărora putem distinge diferite forme de cuvânt - table/fable; gare/guère etc.); la rândul lor, fonemele sunt descompuse în *active distinctive* . (care se combină simultan cu mai multe pentru a-l constitui), cum ar fi, de exemplu, fonemul inițial al cuvântului „bon", cuprinzând trăsăturile distinctive labiale și sonore.
în contrast cu F-ul inițial al lui „don" și cel al lui „pont".

3. Arbitrar

Semnificantul și semnificatul sunt unite prin relația de *semnificație.* așa-numita relație arbitrară *,* deoarece semnificantul nu reprezintă analogic semnificatul (cum ar fi, de exemplu , litera Z de pe indicatoarele rutiere care indică un zig-zag): „Astfel, cuvântul «soră» nu este legat prin nicio legătură internă de secvența de sunete care i-ar servi drept semnificant; ar putea fi la fel de ușor reprezentat de oricare altul: dovada acestui fapt constă în diferențele dintre limbi și în însăși existența diferitelor limbi: semnificatul «vită» are ca semnificant «bof» pe o parte a graniței, iar «oks» *(Ochs)"*) din F altul" [49] .

Noțiunea *de arbitrariate* necesită unele clarificări: semnul lingvistic este arbitrar în raport cu *referentul* său , dar, ca combinație între un semnificant și un semnificat, semnul este *necesar.* în acest sens , Fun-ul celor doi nu există fără Fautre.

[49] Ibid.,p. 100.

În combinația dintre un semnificant și un semnificat, unul nu este (în mod normal) motivat de celălalt; cu toate acestea, arbitrariul nu poate fi echivalat cu „alegerea liberă a subiectului vorbitor”. Termenul „arbitrar” *desemnează* caracterul nefondat, *nemotivat* (adică imposibil de interpretat în termeni de

cauzalitate), a relației -, constitutivă a semnului lingvistic - care unește semnificantul și semnificatul.

Prin urmare, semnificantul nu este dictat de concept : conceptul „casă” este redat printr-o multitudine de semnificanți în diverse limbi. Dacă semnul nu ar fi arbitrar, am vorbi cu toții aceeași limbă, fără posibilitatea unei alte limbi. Cu alte cuvinte, nu putem ghici sensul unui cuvânt din structura sa fonologică și , invers, nu putem prezice structura fonologică din sens . Există , totuși, cazuri - onomatopee - în care alegerea semnificantului nu este arbitrară (dar... cocoșul nu cântă la fel în Germania ca în Anglia: și acolo, în ciuda naturii lor imitative, domnește arbitrarul) [69]. Pe de altă parte, unele compuse și derivate sunt relativ motivate (sensul lor este *previzibil: adică bun de nimic etc.)* .

În concluzie, putem spune că legătura dintre semnificant și semnificat este arbitrară în raport cu natura, dar necesară în raport cu cultura : toți cei care vorbesc franceza , de exemplu, trebuie să numească un copac *copac* dacă vor să fie înțeleși: „Dacă, în raport cu ideea pe care o reprezintă, semnificantul pare a fi ales liber, în schimb, în raport cu comunitatea lingvistică care îl folosește, el nu este liber, ci este impus ” [70]. Nu există o relație cauzală între semnificatul „garderobă” și semnificantul „garderobă”, dar, din punctul de vedere al funcționării limbajului, relația este necesară, bazată pe o presupoziție reciprocă. Mai mult, această relație este logic...

[69]Aceeași observație se aplică și exclamațiilor : este suficient să comparați „aie!” cn trançais cu germanul „au!”.
[70] Ibidem, p. 105.

necesar inclusiv din punctul de vedere al vieții sociale: semnele unei limbi sunt *convenționale,* nu sunt arbitrare, subiectul vorbitor nu poate opera asupra propriilor substituții de semnificant sau semnificat.

Chiar și concepția limbajului ca sistem în care fiecare membru depinde de toți ceilalți exclude ideea unui arbitrar absolut al elementelor sale: teza ajunge să fie atât de înconjurată de restricții încât este dificil de susținut. Julia Kristeva a observat pe bună dreptate: „În cele din urmă, noțiunea de arbitrar a semnului a fost considerată deficitară de examinarea critică. Raționamentul saussurian pare să fi admis o eroare: deși afirmă că substanța (referentul) nu face parte din sistemul lingvistic , Saussure se gândește tocmai la *referentul real* atunci când afirmă că *[amândoi]* și [o£¿|, atât de diferite ca înțeles, se referă la aceeași idee (la același semnificat) și, în consecință, relația semnificant -semnificat este arbitrară. Fundamental , așa cum notează Benveniste, nu este vorba de relația dintre semnificantul *bõf*\ și sensul „IMBUÌ" , care este arbitrar. Legătura f^ó/] - „bauf" este necesară; conceptul și imaginea acustică sunt inseparabile și există în „simetrie stabilită". Ceea ce este *arbitrar.* Aceasta este relația dintre acest semn (semnificant-semnificat: *bõf*\ „- „bceuf") față de realitatea pe care o denumește, cu alte cuvinte, relația simbolului lingvistic în totalitatea sa cu exteriorul real pe care îl simbolizează. Se pare că există aici o contingență care, în stadiul actual al științei lingvistice , nu a putut găsi nicio altă explicație decât cea filosofică sau teoretică [71]. "

71 Op. cit., 1981, pp. 21-22.

Scanned with OKEN Scanner

4. Sincronic — diacronic

Aceasta se referă la opoziția (marcând ruptura cu neo -gramaticienii), care a devenit mai târziu celebră, dintre lingvistica *sincronică* și *cea diacronică* . Această pereche, teoretizată de Saussure, desemnează două moduri distincte de abordare a fenomenelor lingvistice. Sincronicitatea i -a permis să consacre lingvistica ca studiu al *sistemelor coerente ;* Diacronica urma să cuprindă domeniul gramaticii istorice. Introducerea perspectivei sincronice („ Limba este un sistem ale cărui părți pot și trebuie să fie considerate în soliditatea lor sincronică ” [72]) reprezintă începutul unei noi ere în lingvistică: merită reamintit că pentru neo-gramatici, orice explicație a limbajului era în mod necesar istorică. Ca perspectivă științifică , sincronia face abstracție de factorul *timp,* în sensul că izolează o stare a limbajului caracterizată prin absența schimbărilor în ceea ce o precede și o urmează : aceasta este evident o abstracție necesară de observarea dificultății de a defini obiectul lingvistic în spațiu și timp , o simplificare convențională a datelor fiind necesară pentru orice demonstrație. În cazul limbajului , sincronia însemna o concentrare pe relațiile *interne* . („ Intern este tot ceea ce schimbă sistemul în vreo măsură” [54]) unui sistem excluzând factorul timp, pe care diacronia secolului trecut - metoda istorică - îl neglijase. Sincronia - ca metodologie - face posibilă o eliberare de elemente străine lingvisticii, pentru a se concentra asupra caracteristicilor *imanente* 55 *[ale]* sistemului: „ Nu prin studierea corpurilor, ci-

[72] Un concept care subliniază autonomia lingvisticii; obiectul – cf. Luis Hjclmslcv – al lingvisticii fiind forma, sau limbajul în sens saussurian , orice recurs la

Faptele extralingvistice trebuie examinate , deoarece acestea pot prejudicia omogenitatea descrierii . Conform *Dicționarului de lingvistică al* lui Jacques Dubois , o structură *imanentă* este „orice cercetare care delimitează structurile obiectului său prin relațiile elementelor interne cu acel obiect”; o structură este considerată imanentă dacă poate fi definită exclusiv prin relațiile dintre termenii înșiși.

evenimente diacronice a-diare despre care vom cunoaște stările sincronice , la fel cum nu avem o noțiune de proiecții geometrice din studierea, chiar și foarte atentă, a diferitelor tipuri de corpuri ”[73]

5. Sintagma - Paradigma

Limbajul funcționează *conform* a două tipuri de relații în cadrul sistemului: relații *asociative* un termen care a fost ulterior înlocuit cu cel de *paradigmatic* (relații de tipul *fie/sau, UNDE* elementele sunt interschimbabile în același context). Un semn poate fi substituit cu altul pe baza unei identități sau analogii (identitate parțială) de sens sau a unei identități de funcție gramaticală : în „Bărbatul cântă”, se poate înlocui „bărbat ” cu „copil”, „ băiat”, „fată” , [74]„cântăreț”, „pasăre” etc., care prezintă o analogie de sens (capacitatea de a cânta) și o identitate de funcție (subiect). Ansamblul posibililor substituți pentru un semn este *paradigma : aceştia* aparțin la ceea ce Saussure numește „comoara interioară ce constituie limbajul la indivizi ”. Când se produce o propoziție , se păstrează doar un element al paradigmei . *În absență ,*

73 ibid., p. 125.
[74] Saussure les nomme *rapports associati/^.*

tot restul paradigmei era pur virtute!

, dintre toate fenomenele artificiale pe care ni le-am putea imagina, cel mai semnificativ este acela că s-ar stabili jocul limbii și al celei de - a doua părți (tabla de șah). De ambele părți, ne aflăm în prezența unui sistem de valori și ne asumăm modificările acestora . O parte a jocului este ca o realizare artificială a ceea ce limba ne prezintă într -o formă simplificată . Să analizăm acest lucru mai îndeaproape . În primul rând, o stare a jocului corespunde bine unei stări a limbii . Valoarea respectivă a pieselor depinde de poziția lor pe tabla de șah, așa cum în limbă fiecare termen își are valoarea prin opoziția sa față de toți ceilalți termeni . În al doilea rând, sistemul nu este niciodată mai mult decât momentan , trecând de la o poziție la alta . Este adevărat că valorile se pierd la și mai ales la „o convenție!" , adică la regulile jocului, care sunt stabilite înainte de începerea jocului și persistă după fiecare mutare. Astfel de reguli, admise o dată pe unitate, există în materie de limbaj; acestea sunt principiile constante ale emiologiei. În cele din urmă, pentru a trece de la un echilibru la altul sau - conform terminologiei noastre - de la o sincronicitate la alta , este suficientă mișcarea unei singure piese ; nu există o rearanjare generală . Avem aici contrapartida faptului diacronic cu toate particularitățile sale. De fapt a) Fiecare mișcare a jocului nu pune în mișcare o singură piesă; în mod similar , în limbaj , aceste schimbări nu afectează entități izolate. b) În ciuda acestui fapt , mișcarea are repercusiuni asupra întregului sistem ; este imposibil pentru jucător să prevadă cu precizie limitele acestui defect . Schimbările de valori rezultate - rare , frecvente , foarte grave sau de importanță medie - pot revolta întregul joc și pot avea consecințe chiar dacă piesele sunt momentan în afara limitelor. Tocmai am văzut că este exact la fel și cu limbajul. Mișcarea unei piese este un fapt distinct de echilibrul precedent și de echilibrul ulterior . Schimbarea făcută nu aparține niciuneia dintre aceste două stări: dar aceste stări sunt foarte importante [...] Există un singur *punct* în care comparația este greșită; jucătorul intenționează a începe dezmembrarea și a exercita o acțiune asupra sistemelor; în timp ce limbajul nu precede rieri ; este sportiv și fai tuniment că piesele sale se mișcă - sau mai degrabă x modificat Tuni^ pentru/rra^ din Gáste potar gisti aproduit .

o nouă formațiune de piuriet, dar a adus la iveală un faimos verbete camme *trggi* pură *tradiție* etc.[75]

[75]Ibidem, pp. 125-126.

Qs Scanned with OKEN Scanner

Celălalt mod în care funcționează limbajul este capacitatea sa de a asocia semne unul după altul. Prin urmare, există anumite reguli de combinare: cele două elemente ale frazei „Omul cântă" se vor succeda într- o ordine prestabilită. Relațiile dintre elementele secvenței sunt *sintagmatice.* (de tipul et... el: combinație de elemente coprezente într- un enunț). Aceste două moduri de operare sunt reprezentate convențional prin două axe perpendiculare : cea care simbolizează vertical paradigmele se numește axă paradigmatică , sau axa *„ selecțiilor"* sau *axă de similaritate.* Cealaltă [axă] , care simbolizează, pe orizontală, secvențele de semne sau sintagme realizate, se numește *axă sintagmatică sau axă a combinațiilor.* sau *axa de contiguitate.* Limbajul se dezvoltă de-a lungul acestor două axe. Fie că este vorba de semnificanți sau de semnificații: în cazul acestora din urmă, vorbitorul trece mental de la un semnificat la altul fie prin similaritate (întâlnind cuvinte sinonime, înrudite sau chiar opuse ca sens), fie prin contiguitate, adică prin complementaritate (trecând de la semnificatul „om" la cel de „a cânta", „ a geme", „ a se plânge", când este vorba de acțiuni, la cel de „prost", „geniu", „morocănos" etc., când este vorba de calificări).

6. Valoare ^

Saussure compară limba cu un joc de șah, unde fiecare termen își are valoarea în virtutea opoziției sale față de toți ceilalți termeni . Un element lingvistic este în mod necesar înzestrat cu *valoare* (de exemplu , valoarea unei monede: aceasta poate fi schimbată cu un obiect de altă natură , iar puterea sa de schimb este condiționată de relațiile fixe existente între el și obiectele de aceeași natură). Valoarea unui element lingvistic este fixă *în cadrul sistemului* .

Qh Scanned with OKEN

„...în limbaj, fiecare termen își are valoarea prin opoziția sa cu toți ceilalți termeni ”[76] .

7, Comunicare

Am văzut că lingvistica comparată a ridicat la statutul de postulat teoretic credința în dezorganizarea progresivă a limbilor sub influența legilor fonetice , ele însele determinate de activitatea de comunicare. Pentru Saussure , limba este fundamental un *instrument de comunicare,* o instituție socială : „[Limba] ...este atât un produs social al facultății limbajului, cât și un set de convenții necesare , adoptate de corpul social pentru a permite exercitarea acestei facultăți la indivizi” [77]sau, din nou: „[Limba] este partea socială a limbajului, exterioară individului, care singur nu o poate nici crea, nici modifica; ea există doar în virtutea unui fel de contract între membrii comunității [78]. ” La Saussure , nu se întâlnește niciodată ideea că limbajul reprezintă o structură a gândirii existentă în afara modelării lingvistice: aceasta este ceea ce subminează teza lui Saussure despre arbitrarul lingvistic. Gramaticile generale admiteau existența unei analize logice a gândirii pe care limbajul ar imita-o în felul său : considerată înainte de limbaj, gândirea este pentru Saussure doar o „masă amorfă”, o „nebuloasă”. Dacă fiecare limbă prezintă o anumită formă de organizare, aceasta nu este ca o aparență a unei funcții care ar preceda funcția sa comunicativă: limba nu poate avea altă funcție decât comunicarea .

[76]Ibidem, p. 126.
[77] Ibidem, p. 25.
[78] Ibidem, p. 31.

8, Sistem (structură)

Scanned with OKEN Scanne

Perspectiva lui Saussure asupra limbajului nu lasă loc tezei efectului anarhic al legilor fonetice; dimpotrivă , ea afirmă că limbajul se prezintă în orice moment ca o organizare. Saussure numește această organizare , inerentă oricărei limbi, *un sistem* (succesorii săi o vor numi o *structură).* Și prin aceasta el vrea să spună că o entitate întreagă trebuie să fie determinată de relația sa cu celelalte și plasată în cadrul organizației de ansamblu : „ limba este un sistem care există doar în propria sa ordine” . [79]Prin urmare, sistemul limbajului înseamnă că elementele lingvistice nu au o realitate independentă de relația lor cu întregul.

9\ Semiologie.

Convingerea că limbajul este o instituție socială , un sistem de semne care exprimă idei , l -a determinat pe Saussure să ia în considerare necesitatea unei noi științe, semiologia * , care „studiază viața semnelor în cadrul vieții sociale” și „ ne-ar învăța din ce sunt alcătuite semnele , ce legi le guvernează ” . [80]Această nouă știință - studiul general al sistemelor de semne - care, potrivit lui Saussure, ar include lingvistica , a adus unele dintre cele mai substanțiale contribuții la cercetarea literară a secolului al XX-lea și ar oferi ulterior posibilitatea studierii, ca semne, a altor forme de artă care nu utilizează semne lingvistice, cum ar fi dansul , muzica , pictura, teatrul etc.

[79] Ibidem, p. 43.
[80] Ibidem, p. 33.

Lingvistica modernă consideră limbajul ca instrument de *comunicare* Și toți acești cercetători sunt de acord asupra importanței unei descrieri științifice a funcționării sale . Aceasta implică o alegere teoretică crucială, clar marcată la Saussure: este necesar să se separe, în mod absolut, descrierea funcționării actuale a unei limbi, aici și acum (studiu sincron), de descrierea evoluției istorice a acelei limbi (studiu diacronic). Cu alte cuvinte: nu amestecați, de exemplu, funcționarea rețelei telefonice cu istoria telefonului ; teoria motoarelor cu aburi cu istoria motoarelor *cu* aburi ; să știți că ... Faptul că semnifica *dispreț* nu ne spune însă nimic despre utilizările sale. Sau din nou, de data aceasta cu cuvintele lui Saussure , folosind celebra metaforă a jocului de șah : „Acolo, este relativ ușor să distingi ceea ce este extern de ceea ce este intern. Faptul că el [jocul de șah] a trecut din Persia în Europa este extern; intern, dimpotrivă, este tot ceea ce privește sistemul și regulile . Dacă înlocuiesc piesele de lemn cu piese de fildeș, schimbarea este indiferentă față de sistem: dar dacă scad sau cresc numărul de piese, această schimbare afectează profund «gramatica» jocului. Este totuși adevărat că este necesară o anumită atenție pentru a face distincții de acest fel. Astfel, în fiecare caz, se va pune problema naturii fenomenului și, pentru a o rezolva , se va respecta această regulă : tot ceea ce schimbă sistemul într-o oarecare măsură [81]este intern .” Astfel de afirmații sunt aproape identice, după cum vom vedea în subcapitolul următor, cu pozițiile

teoriile apărate de formalismul rus, de data aceasta referitoare la textul literar .

Aceasta ne conduce la a pune, în concluzie a acestei prezentări scurte și inevitabil incomplete a ideilor lui Ferdinand de Saussure , o întrebare fundamentală (inclusiv pentru tipul de abordare teoretică pe care o avem în vedere în această lucrare): și anume: ce înseamnă *descrierea științifică ?* Întrebarea este mai puțin simplă decât pare, mai ales când vine vorba de științele umaniste . Lingvistica actuală postulează că orice descriere științifică este una care se dovedește capabilă să răspundă *alegerii unui anumit punct de vedere determinat, coerent, care nu se schimbă pe parcurs* . Aceasta este ceea ce ea numește un concept central , *relevanță:* o anumită trăsătură descriptivă este considerată *relevantă.* Dacă aparține punctului de vedere ales de știința respectivă (de exemplu, pentru zoolog, trăsăturile relevante ale calului sunt: viu, vertebrat, mamifer; culoarea sau dieta nu sunt relevante,

[81] Ibidem, p. 43.

aparținând, în schimb , investigației efectuate de specialistul în științe animale). Aceasta înseamnă că aceleași obiecte pot fi descrise din puncte de vedere diferite: limbajul este studiat de acustician, fonetician, fiziolog, pediatru, psihanalist, filosof, psihiatru etc. Atunci când lingvistul observă fapte lingvistice , doar acele trăsături care contribuie la asigurarea unei *funcții comunicative sunt* relevante pentru el - deoarece aceasta este percepută ca funcția primară și centrală a limbajului.

IV. Formalismul rusesc și moștenirea sa metodologică

Formalismul rus „ se bazează pe refuzul de a considera literatura ca o transpunere a unei alte serii, indiferent de natura acesteia (relatare biografică a autorului, societatea contemporană, teorii filosofice sau religioase)” [82], concentrându-se în același timp pe ceea ce este specific literar în literatură (*literaritatea).* Principiul afirmat de formaliști a fost formulat de Roman Jakobson încă din 1919: „Dacă studiile literare vor să devină o știință, ele trebuie să recunoască *procesul* ca fiind unicul lor caracter”. Obiectul cercetării formaliste se extinde astfel mult dincolo de nivelul operei individuale [83], deoarece acestea se concentrează pe structuri narative (V. V., Șklovsk, B. V. Tomașevski, V. Proppj), structuri stilistice (B. M. Eikhinbaum, J. Tynianov, Vinogradov, Bakhtin, Voloșinov), structuri ritmice (O. M. Brik, B. V. Tomașevski) și structuri sonore (O. M. Brik, Jakobson). Formaliștii sunt preocupați și de problemele legate de revoluția literară (V. V. Șklovsk, J. Tynianov) sau de relația dintre literatură și societate (J. Tynianov, Voloșinov), considerând că aceasta trebuie pusă într - un cadru

[82]O. Ducrot, T. Todorov, op. cit., 1972, p. 110.

[83]„Acest mcuvcmcnî a fost revoluționarul: el a fost primul care a reelaborat *însăși opera* literară ” „ în centrul tuturor criticilor posibile , respingând justificările sentimentale, biografice și psihologice …”, op. cit., 1965, al patrulea
couvreur.

Qs Scanned with OKEN

nou, ceea ce neagă modelului istoric orice putere metodologică [6] #.

Formalism Termenul „critică lingvistică ” a fost folosit peiorativ de către adversarii săi – „...o etichetă vagă și derutantă pe care detractorii au lansat-o pentru a stigmatiza orice analiză a funcției poetice a limbajului” [84]– pentru a se referi la un curent de critică literară apărut în Rusia între 1915 și 1930 (ulterior, termenul a fost adoptat ca atare). Acesta se referă la grupul de teoreticieni care au format un *nucleu lingvistic* . (Moscova), care și-au dezvoltat cercetările în strânsă colaborare cu „Societatea pentru Studiul Limbajului Poetic ” *(OPOYAZ)* din Sankt Petersburg. În primele sale etape, mișcarea a menținut legături deosebit de strânse cu avangarda artistică a vremii, futurismul, o legătură manifestată nu numai la nivel teoretic , ci și în stilul folosit în scrierile lor . Formienii cultivau, în faza lor inițială, paradoxul, complacendu-se în divagații lirice ample care îi distanțau de argumentarea susținută sau de dezvoltarea unei terminologii unificate. Acesta este motivul pentru care textele lor apăreau mai ales în reviste de artă și provocau dezbateri aprinse. Ulterior, această trăsătură s-a estompat , iar atitudinea lor a devenit științifică, favorizând o abordare riguroasă și sistematică: această evoluție poate fi explicată prin influența exercitată de Roman Jakobson, care le-a îndrumat cercetările „spre o știință a expresiei poetice ” [85], dar și prin importanța dobândită de unii dintre reprezentanții grupului , precum J. Tynianov, Boris Tomachevski și V. Vinogradov.

[84]Op. cit., 1965, p. 10.

[85]Acesta este și titlul pe care Jakobson îl dă textului care servește drept prefață la Fanthologie a lui Todorov.

Formatorii au format o „școală”: s-au adresat reciproc, preluând ideile formulate de unul dintre ei pentru a le rafina. Și de aceea orice încercare de a urmări evoluțiile individuale prin intermediul acestui dialog neîntrerupt este dificilă.

În cei cincisprezece ani de activitate, formaiștii au produs un număr considerabil de lucrări care tratează atât probleme teoretice , cât și analiza lucrărilor individuale . De asemenea, merită remarcat , la Tzvetan Todorov, o altă caracteristică generală a operei lor, și anume lipsa de organizare în abordările lor, precum și empirismul unora dintre deducțiile lor: mai mult, formaiștii înșiși au refuzat întotdeauna să-și prezinte teoriile într-o formă definitivă și incontestabilă.

Unul dintre principiile fundamentale ale formaiștilor, care a deschis calea pentru dezvoltările ulterioare în cercetarea analizei și teoriei textuale , este cel al *imanenței metodei* în raport cu studiul. Formaiștii au criticat tradiția academică pentru ignorarea problemelor teoretice și utilizarea unui aparat metodologic învechit, împrumutat din *psihologie* , istorie sau estetică; acest lucru a dus, au observat ei, la un amestec de concepte și metode analitice susceptibile de a duce la dizolvarea autonomiei teoriei literare. Acesta este motivul pentru care au criticat „ confuzia iresponsabilă ” a diferitelor științe și au postulat ca principiu fundamental că „obiectul științei literare trebuie să fie studiul particularităților specifice ale obiectelor literare care le disting de toate celelalte discipline, indiferent dacă , prin trăsăturile sale secundare , această materie poate oferi un pretext și dreptul de a fi utilizată în alte științe ca obiect [86]auxiliar ”. B. Eikhenbaum a susținut că Roman Jakobson a dat acestei idei formula sa.

[86]B. Eikhenbaum, „Teoria «metodei formale»”, *Teoria literaturii,* op. cit., 1965, p. 37.

inteligență artificială c CĂTRE u co■ au■ TOWCO

definitiv: „Obiectul științei literare nu este literatura, ci «literaritatea» *(literaturnost).* Adică, ceea ce face ca o anumită operă să fie o operă literară. [...] istoricii literaturii au folosit totul: viața personală , psihologia , politica , filosofia . Au alcătuit un conglomerat de cercetare artizanală în loc de o știință literară, ca și cum ar fi uitat că fiecare dintre aceste obiecte aparține respectiv unei științe: istoria filosofiei, istoria culturii, psihologia etc. și că aceasta din urmă poate folosi în mod natural faptele literare ca documente defectuoase, de ordinul [87]doi . ” „Metoda formală”,* a subliniat Eikhenbaum, este rezultatul eforturilor de a crea o știință autonomă și concretă al cărei obiect este literatura considerată ca o serie specifică de fapte. Formalismul a apărut ca reacție împotriva „ științei academice , care ignora complet problemele teoretice și care utiliza slab axiome învechite împrumutate din estetică, psihologie și istorie și care își pierduse atât de mult sensul obiectului său de studiu încât însăși existența sa devenise iluzorie”. De fapt, postulatul imanenței leagă formalismul prin mai multe conexiuni de romantism , care proclama și autonomia (intranzitivitatea) [88]lui Kart : opera de artă verbală își recuperează specificitatea în procesele lingvistice la care recurge . În centrul teoriei se află *procesul* . Așa cum a anunțat provocator V. Șkiovsky într - un manifest intitulat „Arta ca proces ” , Tynianov extinde și aprofundează discuția despre noțiunea de proces, propunând integrarea lucrării concepute

[87] Ibidem, pp. 37-38.
[88] Ibidem, pp. 35.

ca o totalitate dinamică inclusă în sistemul literaturii la un moment dat [89].

Din păcate, activitatea formaliștilor ruși a fost curând întreruptă: înfrângerea lui Trotki și victoria lui Stain după moartea lui Lenin, în 1924, au adus un sfârșit brutal cercetărilor de inspirație formalistă prin interzicerea oficială a oricărei teze care proclama autonomia teoriei. Șklovski a fost forțat în 1930 să facă o autocritică umilitoare a propriilor idei presupus „decadente". Formalismul a continuat să evolueze și să câștige adepți înainte de a deveni parte a moștenirii structuralismului , dar în afara URSS, în Cehoslovacia (faimoasa Școală de la Praga, condusă o vreme de Jakobson).

Iluminat

BM Eikhenbaum (1886-1959). Istoric literar. A predat istoria literaturii ruse la Universitatea din Leningrad între 1918 și 1949. Principalele sale lucrări din perioada formalistă sunt: *Melodia versurilor ruseşti (* 1922), *Anna Ahmatova* (1923), *Prin literatură* (1924), *Literatură* (1927), *Periodicul meu* (1929). În aceeași perioadă, a predat la Institutul de Istorie Kart din Leningrad . În anii 1930, s -a ocupat în principal de editarea de texte rusești . A părăsit universitatea în 1949 și și - a reluat activitățile în 1956 la Institutul de Literatură Rusă . A dedicat mulți ani studiului a doi scriitori ruși, Lermontov și Tolstoi [90].

[89] Unii au văzut în această extindere a noțiunii de proces un fel de prefigurare a conceptului barthesian de encentrism.

[90] Ibidem, 1965, p. 312.

1. Întrebări metodologice

Conform doctrinei formaliste , scopul cercetării literare constă în *descrierea funcționării* sistemului literar, analizarea *elementelor* sale constitutive și descoperirea legilor sale . *Pe scurt* , aceasta implică descrierea științifică a unui text literar și, pornind de acolo, restabilirea relațiilor dintre elementele sale. Eikhenbaum a observat că nicio propoziție dintr-o operă nu poate fi, în sine, o expresie directă a sentimentelor personale ale autorului ; este, spunea el, *o construcție și un joc.*

Teoreticienii au decis astfel să rupă cu concepțiile tradiționale și să pornească de la un punct concret , și anume acela „acolo unde intrăm în contact cu faptul artistic ” [91]: obiectul științei literare s-ar constitui din studiul particularităților specifice ale obiectelor literare care le disting de orice altă materie. Ei au observat foarte devreme că diferența specifică a operei nu se exprima în elementele care constituiau opera, ci în *utilizarea ei* . particularitatea pe care o facem din ea: ei propun de atunci înainte să depășească dualitatea tradițională care separa forma de conținut prin respingerea concepției care vedea în formă un simplu înveliș, un „receptacol în care se toarnă lichidul, conținutul”: departe de a fi un simplu ornament, forma cuprinde și în același timp determină conținutul.

2. Definiția părții

Într -un articol strălucit intitulat „Arta ca proces”, Viktor Șklovski începe prin a respinge concepția tradițională a artei ca „gândire prin imagini” sau chiar ca „creatoare de

[91] Ibidem, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

„Simboluri", spune el, „se dovedește că imaginile sunt diacronic aproape stabile, că se transmit în timp fără schimbări notabile." Aceasta îl determină să afirme că „gândirea în imagini nu este, în niciun caz, veriga care unește toate disciplinele cartografiei sau chiar ale cartografiei literare: schimbăbilitatea imaginilor nu constituie esența dezvoltării poetice." [92]Crearea de „imagini" provine dintr-o particularitate generală a limbajului; pe de altă parte, calitatea estetică a unui obiect se obține folosind *procedee particulare* : mai mult, este rezultatul modului nostru de a-l percepe. Cu alte cuvinte, imaginea poetică reprezintă un mijloc de a crea o „ impresie maximă ", de a întări senzația produsă de un obiect: această observație îl determină pe Șklovski să procedeze la o examinare a legilor generale ale percepției pentru a concluziona că, de îndată ce o acțiune devine *automată* prin forța obișnuinței, nu o mai înțelegem ca atare . Devine pur *automatism.* „Automatizarea înghite obiecte, haine, mobilă , femei și frica de război. [...] Și astfel, pentru a reda senzația vieții , pentru a simți obiectele , pentru a experimenta că piatra este piatră, există ceea ce Fon numește Fari. Scopul lui Fari este de a oferi o senzație a obiectului ca viziune și nu ca recunoaștere; procesul lui Fari este *procesul de observare singulară a* obiectelor și procesul care *constă* în obscurarea formei, crescând dificultatea și durata percepției. Amplitudinea percepției în artă este un scop în sine și trebuie prelungită ; *Fari este un mijloc de a experimenta devenirea obiectului, care a „devenit" deja orice ar fi pentru Fari."*

Arta este astfel caracterizată printr-un *proces de singularizare,* de dezautomatizare: Tolstoi, de exemplu, evită să numească un obiect pe nume , dar găsește o modalitate de a-l descrie.

[92] Ibidem, p. 78.

ca și cum ar vedea-o pentru prima dată (întreaga poveste (Tune non velie este condusă în numele unui cavaler, iar când acesta moare, narațiunea continuă în același mod; în *Război și pace* aceeași metodă este folosită pentru descrierea câmpului de luptă sau chiar a saloanelor și teatrelor ; același procedeu este folosit de Voltaire în *Huronul său).*

i *É căi rage]*

IV; V. Șklovski (1893). Scriitor și critic literar . Student al lui J. Baudrumi de Courtenay la lingvistică, a scris prima sa carte, *Învierea Cuvântului* (1914), sub influența acestuia din urmă . Organizator al Opote („Societății pentru Studiul Limbajului Poetic "), nucleul formalismului. Opiniile sale scoțiene sunt expuse în mare parte în colecții de eseuri polemice scurte: *Rozanov* (1921), *Mișcarea Călărețului (* 1923), *Literatură și Cinema* (1923), *A Treia Fabrică* . (1926k *Hamburg Comic* (1928), precum și în câteva cărți dedicate în mod specific literaturii: *Despre teoria prozei* (1925). *Materiale și stil în „Război și pace" de Tolstoi (1928).* Mai târziu, s -a dedicat în întregime ficțiunii, scriind romane istorice *(Marco Polo,* 1936; *Minine și Pojarski).* 1940). În anii 1950, a revenit la critica literară : *Note despre proza clasicilor ruși* (1955), *Pentru și de făcut, Note despre Dostoievski* (1957), *Despre proza literară* (1959), *Tolstoi* (1963). Două dintre cărțile sale din anii 1920 au *fost* recent traduse în franceză: *Călătorie sentimentală* și *Grădina Zoologică* (Gallimard) [93].

Șklovski consideră că în fiecare *imagine* Există o singularizare: „ scopul imaginii nu este de a - i aduce sensul mai aproape de înțelegerea noastră , ci de a crea o percepție particulară a obiectului, de a-i crea viziunea și nu recunoașterea" [94]: este vorba despre „ senzația de non-coincidență în

„ o asemănare", transferul unui obiect din percepția sa obișnuită în sfera unei noi percepții; eliberare de automatism.

Tehnica singularizării, transferul unui obiect din percepția sa obișnuită în sfera unei noi percepții, reflectă o lege generală a lui Part: „ Caracterul estetic [...] este creat în mod

80 Ibidem, p. 3-11.
[94] Ibidem, p. 90

conștient pentru a elibera percepția de automatism” [95].

3. Metode de construcție

Boris Eikhenbaum susține necesitatea studierii elementelor care determină forma narativă („Despre teoria prozei” [96]), pornind de la observația că teoria formelor și genurilor poetice , care se bazează pe ritm, posedă principii teoretice stabile care lipsesc teoriei prozei . În acest sens , o analiză comparativă a formelor folosite de nuvelă și roman i se pare deosebit de îmbogățitoare : nuvela constituie o formă [97]complet diferită , prin scopurile și metodele sale , de roman („ Romanul și nuvela nu sunt forme omogene , ci dimpotrivă, forme profund străine una de cealaltă” [98]).

Procedeele folosite în roman tind să introducă tehnici menite să încetinească acțiunea sau să combine și să fuzioneze elemente eterogene, pentru a crea

centre de interes diferite, ducând la intrigi paralele . Construcția acestor două forme diferă fundamental dacă analizăm tehnicile folosite pentru concluzie: spre deosebire de nuvelă, finalul romanului reprezintă un moment de slăbire – punctul culminant are loc undeva înainte de final – în timp ce, în cazul nuvelei , deznodământul echivalează cu rezoluția intrigii. Totul în nuvelă tinde spre final – cel mai adesea neașteptat – care reprezintă tensiunea maximă . Romanul se caracterizează prin prezența epilogului , un fel de concluzie falsă , un rezumat în care relatăm ce se întâmplă cu personajele după deznodământul propriu-zis al acțiunii care a format substanța romanului. Un final neașteptat este un fenomen rar în roman : dimensiunile mari și diversitatea episoadelor împiedică un... mod de construcție, în timp ce nuvela tinde tocmai spre finalul neașteptat care îi constituie punctul culminant: „ romanul este o formă sincretică (nu contează prea mult dacă s-a dezvoltat direct din colecția de nuvele sau dacă a devenit mai complex prin încorporarea unor descrieri de moravuri); nuvela este o formă fundamentală, elementară (ceea ce nu

[95] Ibidem, p. 94.
[96] Ibidem, pp. 197-212.
[97]Chklovski observă că această colecție de povestiri noi a precedat romanul contemporan , ceea ce nu înseamnă că o plasează la originea romanului. Mai mult, Eikhenbaum arată că romanul este derivat din narațiuni de călătorie , dar cele două tonuri sugerează că principiile de construcție folosite de colecțiile de povestiri le anticipează pe cele folosite de roman.
[98] Ibidem. 1965, pp. 202.

înseamnă primitivă). Romanul provine din istorie, din literatura de călătorie; nuvela provine din basm, din anecdotă. De fapt, este o diferență de principiu, determinată de lungimea operei .” [86] În roman, o anumită pantă trebuie să urmeze punctul culminant, în timp ce nuvela se oprește la acest punct culminant . *Anna Karenina,* Eikhenbaum observă că povestea nu se putea încheia cu moartea eroinei: „logica formei romanului cerea o continuare” și, datorită paralelismului folosit în construcția sa , asistăm la o adevărată răsturnare de situație din partea autorului, deoarece personajul principal dispare înainte ca soarta celorlalte personaje să fie decisă. Nuvela, conchide Eikhenbaum, seamănă cu o ecuație.

[86] Ibid., p. 202.

o singură necunoscută, „către o igmă", în timp ce romanul prezintă o ecuație cu mai multe necunoscute: ca în șarade sau în rebusuri. Construcțiile intermediare sunt mai importante decât soluția finală.

Insulele formale prioritizează analiza formei (înțeleasă ca *material),* descrierea construcției operei *,* a *proceselor* compoziționale utilizat de autor: aceștia observă *de* foarte devreme că fiecare operă este construită nu în raport cu realitatea exterioară, ci în raport cu alte opere, anterioare sau contemporane (Mark Twain, de exemplu, declară la sfârșitul Aventurilor *lui Tom Sawyer* Neștiind cum să-și termine opera: eroul său fiind un băiat , intriga nu poate fi rezolvată în modul în care se încheie de obicei un roman despre adulți. Prin urmare, nu are de ales decât să-și termine romanul atunci când i se ivește ocazia . Astfel, romanul său va continua cu aventurile unui personaj secundar, Huck Finn [99]. Scriitorul scrie în cadrul unei tradiții și, în același timp, *depinde de un set de norme literare constituite* de posibilitățile tehnice ale vremii. Cu alte cuvinte, succesul unei povestiri scurte nu depinde atât de subiect (care poate fi , în sine, banal), cât mai degrabă de *construcția* sa sau de o soluție neașteptată dată acesteia prin evitarea formei stereotipice, povestirile tradiționale : povestirile scurte ale lui Cehov , „nu foarte originale în tema lor, [...] se disting printr- o [...] soluție neașteptată". [100]Descrierea unei iubiri împărtășite și fericite nu poate da naștere unei povestiri scurte; dacă reușește, va fi doar în opoziție cu povestirile tradiționale, care descriu o iubire zădărnicită de obstacole. Aceeași observație este valabilă și pentru deznodământ, un element structural deosebit de important într -o povestire scurtă .

[8] ' V. Chklovski, „ Construcția romanului și a romanului", Ibid., 1965, pp. 170-197.
[100] Ibidem, 1965, p. 178.

Scanned with OKEN

povestirile scurte cu final deschis, „iluzion" sau „cu final negativ" (cornine la Maupassant), de exemplu, soni le-au comparat inconștient „cu cele de tip tradiționalnei care au un «final»" [89] .

În ceea ce privește metodele de compoziție a subiectului , V. Șklovski distinge mai multe tipuri fundamentale de construcție a subiectului : *construcția în trepte,* încadrarea și *construcția circulară ,* buclarea sau înfiletarea. *Înfiletarea* reprezintă o construcție în care același personaj traversează diferite aventuri care formează o serie de episoade independente. În acest caz, *basmul* prezintă diversele isprăvi ale unui singur erou: *Gil* Blas de Lesage , narațiuni de călătorie *,* Don *Quijote* , Călătoriile lui *Gulliver de* Swift . *Construcție în trepte* Încadrarea apare în două tipuri principale , unul dintre acestea găsindu-se în povestiri scurte și romane polițiste (cele ale lui Charles Dickens, de exemplu) și în romanele polițiste. Se folosește atunci când secvențe succesive repetă aceeași structură, ca de exemplu în povestirea lui Tolstoi „ *Trei morți",* unde moartea unei doamne, cea a vizitiului ei și, în final, cea a copacului tăiat pentru a face o cruce sunt prezentate în paralel . Încadrarea apare și atunci când o povestire scurtă servește drept cadru pentru alta : o tehnică folosită cel mai adesea ca mijloc de a întârzia finalizarea unei acțiuni, ca de exemplu în *O mie și una de nopți.* Decameronul . *Poveștile din Canterbury* . Construcția în trepte este o formă *deschisă* (A1+A2+A3+... *An*) în care termenii enumerați au întotdeauna o trăsătură comună (acțiunile analoge a trei frați din povești , succesiunea *de* aventuri ale aceluiași personaj). Construcția *în buclă* este o construcție *închisă* (A1,R1,A2)...(A1,R2,A2) care se bazează pe o opoziție, ca în cazul în care, pentru a lua un exemplu dat de Todorov , narațiunea începe cu o predicție, care în final se adeverește

[89]Ibid,,p. 177.

în ciuda eforturilor personajelor *). Majoritatea nuvelelor pun în scenă o construcție combinatorie în bucle și etape.

r7 - .

R. V. Tomachevski (1890*1957). Și-a pus amprenta în studiile literare cu anabae satanice ale metricii lui Roucbkine, reluate ulterior în colecția sa *Despre versuri* (1929). Alte două cărți sunt legate de perioada formativă : *Versificația rusă* (1923) și *Teoria [literaturii] (* 1925). Mai târziu, s - a dedicat editării critice a Idassáques-urilor rusești (a scris un tratat de ufologie, *Scriitorul și cartea).* (1928) și a predat, mai întâi astrologie, mai târziu studiul versurilor și stilului . A fost interesat de-a lungul vieții de opera lui Pușkin: a participat la publicarea operelor sale și a lăsat mai multe cărți despre el: *Pușkin* (1925). *Pușkin 1813-1824* (1956). *Pușkin 1824-1837* (1961, *poetric), Pușkin și Franța* (1960). A murit „ISÌ" Tenement și ultimele sale cărți au fost publicate de studenții săi: *Vers et Langage* (1958), *Stylistique et versification* (1959). ^

4. Temă de interes

Boris Tomachevski sistematizează problemele legate de poetica ficțiunii într -o *operă tematică.* El începe prin a observa că, în timpul procesului artistic, propozițiile se combină între ele în funcție de sensul lor pentru a forma o construcție în care sunt unite printr -o idee sau temă comună: semnificațiile elementelor particulare ale operei constituie o unitate, care este *tema,* ceea ce este în joc. Fiecare operă posedă o temă. Potrivit lui Tomachevski, procesul literar

^T. Todorov, op. cit, 1971, p-22-23.
[91] Ibidem, 1965, pp. 263-309.

QP Scanned with OKEN

Este organizată în jurul a două momente importante: alegerea temei și dezvoltarea acesteia , ambele depind strâns de mediul imediat al scriitorului , pe de o parte , și, pe de altă parte, de tradiția literară în care se situează opera sa. Tema , care asigură coeziunea materialului verbal al operei, poate fi ea însăși descompusă în mici elemente aranjate într -o anumită ordine. Motivele, care sunt unități indecompozabile (în sensul că se transmit ca atare de la o operă la alta): acestea sunt cele mai mici părți ale materialului tematic (de exemplu , întâlnirile eroului , moartea eroului , sosirea unei scrisori [etc.]). Tomachevski definește tema ca fiind „tema acestei părți descompozabile a operei ” .

Alegerea temei depinde în mare măsură de receptarea acesteia din partea cititorului. Tomachevski a observat că termenul „cititor” desemnează un grup oarecum nedefinit de persoane despre care scriitorul are o cunoaștere imprecisă; cu toate acestea, „ imaginea” cititorului este întotdeauna prezentă în conștiința scriitorului . Ni se oferă astfel utilizarea termenului „ *interes”.* Pentru a exprima în mod explicit preocuparea autorului pentru un cititor abstract : opera trebuie să fie „interesantă”. Acesta este primul factor care îl ghidează pe autor în alegerea temei sale . Experiența literară, tradiția la care se referă scriitorul, inspirația pentru inovația profesională, pentru o nouă măiestrie - acestea sunt elementele asupra cărora se concentrează atenția scriitorului . Pe de altă parte, interesul cititorului obișnuit rămâne străin de aceste probleme strict profesionale, iar așteptările sale se pot limita la cerința unei calități pur distractive (pe care o oferă tema actuală). Din acest punct de vedere, materialele tematice sunt grupate în funcție de temele cele mai actuale , adică cele care tratează probleme culturale actuale , dar nu provoacă interes pe termen lung și nu...

[92] Ibid., p. 268.

Nu au supraviețuit conjuncturii cotidiene, deoarece nu sunt adaptate variabilității intereselor cotidiene ale publicului , nici măcar temelor universale (problemele iubirii , ale morții), de interes durabil, care ar rămâne, fundamental, aceleași de-a lungul istoriei omenirii și care asigură vitalitatea operei . Aceste teme trebuie, însă, să fie hrănite cu material concret și să fie legate într-un fel sau altul de evenimentele actuale pentru a putea stârni interesul . * 11 Nu voi înțelege evenimentele actuale ca pe o reprezentare a vieții contemporane. Dacă, de exemplu , interesul pentru revoluție este actual astăzi , aceasta înseamnă că pot fi reînviate romanul istoric care retrasează o epocă a mișcărilor revoluționare sau romanul epic care descrie revoluția într -o situație fantastică . Alegerea temei depinde, așadar, în egală măsură de particularitățile epocii în care este creată opera și de tradiția literară .

Însă nu este suficient să alegi o temă interesantă; trebuie să menții interesul cititorului și să -i stimulezi atenția. Aici intervine elementul emoțional: „A stârni emoția este cea mai bună *modalitate* de a captiva atenția ” . Majoritatea operelor sunt construite din emoție sau *patos* provocate de modul în care este folosit materialul. Subiectul trebuie să fie colorat cu emoție, provocând un anumit sentiment și, de asemenea, o judecată de valoare. Elementul emoțional este foarte evident în genurile literare primitive (tema virtuții răsplătite și a viciului pedepsit); pe de altă parte, devine mai subtil și complex în operele elaborate .

[93] Ibidem, p. 265.
[94] Ibidem, p. 266.

Q; Scanned with OKEN

Scanned with OKEN

5. *Fabulă - subiect*

Tomachevski introduce în acest punct distincția *dintre fabulă* — setul de motive organizate în ordinea lor cauzală și cronologică — și subiect — motivele în sine, așa cum apar în operă, dar ordonate după alte criterii decât simpla cronologie. Fabula prezintă evenimentele în ordinea lor cronologică, logică, cauză-efect, ordine care poate fi sau nu utilizată ca atare de operă. În schimb, subiectul reprezintă ordinea propriu-zisă în care sunt prezentate evenimentele , aranjate de autor într -o secvență dictată de creația operei . Modalitatea aleasă de autor pentru a aranja motivele care constituie fabula pe parcursul narațiunii provine din rațiuni strict artistice , pentru a genera anumite efecte asupra cititorului. *Subiectul este o construcție* în *întregime areistică* .

Unele motive pot *fi* omise fără a distruge fluxul narativ : acestea sunt motive *asociate* . Există , de asemenea, *motive* care nu pot fi excluse fără a submina legătura cauzală dintre evenimente : acestea sunt motivele *libere* . (de exemplu, în basm, situația de a i se da o sarcină eroului), care joacă un rol esențial în construcția operei , deoarece acesta din urmă este cel care dictează utilizarea lor, iar introducerea lor depinde în mare măsură de tradiția literară: fiecare școală se caracterizează printr-un repertoriu de motive libere , în timp ce motivele asociate apar sub aceeași formă în operele diferitelor școli: tradițiile literare joacă un rol apreciabil în dezvoltarea fabulei .

6. Situație ~ bucură-te

Relațiile reciproce dintre personaje la un moment dat creează o *situație* (de exemplu, eroul o iubește pe eroină, ea își iubește rivalul): situația tipică conține legături reciproce pe care personajele le pot modifica într-un fel sau altul. Tabelul reprezintă trecerea de la o situație la alta , tranziție care poate avea loc prin introducerea de noi personaje (complicarea situației) , prin eliminarea personajelor vechi (moartea rivalului) sau printr- o schimbare a relației [101]. *Motivele dinamice* sunt cele care schimbă situația; cele care nu o schimbă se numesc *motive ciclice* . „Descrierile naturii, locului, situației, personajelor și ale caracterului lor etc. sunt de obicei motive statice; acțiunile și gesturile eroului sunt de obicei motive dinamice [102].” Tomachevski propune să numească setul de motive care încalcă situația inițială și determină începutul acțiunii *„n&ud* ” .

7. Debut - finală

Analiza începutului - numită *start* - și finalul - *final* - oferă clarificări asupra aranjamentului materialului narativ. Tomachevski observă că începutul poate conține nici expunerea , nici punctul culminant, la fel cum finalul poate să nu coincidă cu rezoluția. Autorul poate folosi o expunere directă : trebuie mai întâi să cunoaștem personajele care participă la poveste, dar începutul intrigii poate fi, de asemenea, brusc . Rezoluția poate dezvălui elemente ascunse de expunere,

[101] Ibidem, p. 272.
[102] Ibidem.

Qș Scanned with OKEN

având efectul unui fel de „iluminare inversă ” a tuturor evenimentelor narate: este un deznodământ regresiv. În ceea ce privește aceste elemente prezentate ca „secrete”, sunt posibile mai multe combinații : cititorul știe, personajele nu; unele dintre personaje știu, altele nu; cititorul și unele dintre personaje nu știu; nimeni nu știe, adevărul este descoperit din întâmplare; personajele știu, cititorul nu. ■ . . [7] ■

8. Naratorul

Ca o consecință a importanței acordate distincției dintre fabulă și subiect, precum și metodelor de construire a narațiunii , Tomachevski este condus la examinarea unei alte noțiuni : naratorul *, cel* care spune întâmplarea și care nu coincide întotdeauna cu autorul. Narațiunea poate fi *obiectivă,* prezentată în numele făptuitorului, ca simplă informație, fără a i se explica cititorului cum a ajuns la cunoștință de evenimente, este *subiectivă.* Prezentat în numele unui narator sau al unui personaj specific. Naratorul poate fi un simplu intermediar care povestește ceea ce i-a fost transmis de alte personaje sau un martor mai mult sau mai puțin implicat în desfășurarea evenimentelor , uneori chiar ca personaj principal al narațiunii. În sistemul narativ obiectiv , autorul știe totul, până la gândurile secrete ale eroilor . În narațiunea subiectivă, povestea este spusă prin ochii naratorului (sau a unui ascultător terț), iar pentru fiecare informație, sunt explicate circumstanțele în care naratorul (sau ascultătorul) însuși a aflat despre aceasta .[103]

[103] Ibidem, pp. 277-278.

Q|? Scanned with OKEN

9. Motivație

Sistemul de motive care formează o temă trebuie să prezinte o coordonare care să confere operei unitatea sa: cu alte cuvinte, introducerea motivelor trebuie să fie motivată. Motivația este *un* concept central pentru teoreticieni. este considerată „ sistemul de procese care justifică introducerea unor motive particulare și a seturilor acestora". Tomachevski distinge trei tipuri de motivație: *motivația compasiunii, motivația realistă* și *motivația estetică.* Motivația *poziționlă* este definită de necesitățile intrigii , motivația *estetică* de artificiul construcției narative (în acest caz, *procesul* de *sfagtefarisatiaeg* care vizează reînnoirea percepției lucrului) *și motivația realistă* . Aceasta se referă la iluzia realității produsă de text, care are efectul de a masca procesele de construcție artistică , oferind lui Tosu o viață naturală și transparentă (un manuscris găsit, o poveste introdusă în context). Jakobson a arătat că este necesar să se facă distincția, sub denumirea de „realism", între pretenția lui Tao la verosimilitate sau judecata arbitrară a cititorului cu privire la aceasta și procesele estetice precum evidențierea detaliilor neesențiale și, în final, existența istorică a unei școli literare din secolul al XIX-lea (majoritatea revoluțiilor literare au fost făcute în numele unei fidelități mai mari față de realitate).

Motivația *compoziționlă* este justificată de „economia și utilitatea motivelor". Fiecare element al unei narațiuni are o justificare, un „rațiune de a fi". Tomacevski îl invocă pe Cehov, *care* spunea că dacă la începutul unei nuvele se specifică faptul că există un cui în perete , la final către acel cui trebuie să se îndrepte eroul.

98 Ibidem, p. 282.
99 R. Jakobson, „Du realismo anistique", ibid., 1965, p. 98-108.

Oc
c
Qș Scanned with OKEN

a agăța. Fiecare episod, fiecare detaliu are o justificare la nivel compozițional. În cadrul acestei categorii, trebuie menționată separat *motivația* falsă * Destinate să inducă în eroare cititorul, să-i distragă atenția de la adevărata intrigă (de exemplu, pista falsă dintr -un roman polițist). Tehnicile de falsă motivație sunt folosite pentru a crea un final neașteptat, în special în operele înrădăcinate într-o lungă tradiție literară , unde cititorul este obișnuit, prin convențiile genului, să interpreteze fiecare detaliu într-un anumit fel. Falsa motivație este prezentă și în pastișele literare, de data aceasta având ca scop expunerea sau denunțarea anumitor tehnici tradiționale, uzate.

Motivația realistă trebuie să transmită un sentiment de „adevăr". Acțiunea trebuie să fie percepută de cititor ca fiind *plauzibilă.* Acestea sunt motivele introductive care servesc la convingerea cititorului de autenticitatea evenimentelor relatate sau că personajele au existat cu adevărat. Acțiunea ia forma fie a jurnalului unui personaj , a unui jurnal găsit , a unor scrisori (de exemplu, în romanele lui Gide, Camil Petrescu și Leroux), fie a unui material extraliterar , ca în * *Falsificatorii* * de Gide , sau în romanele istorice cu personaje istorice.

Anumite figuri motivaționale devin canoane sau chiar clișee compoziționale și sunt asimilate de tradiția literară până când sunt contestate sau parodiate: cititorul , obișnuit cu tehnica romanului de aventuri , nu mai observă „absurditatea faptului că eroul este întotdeauna salvat cu cinci minute înainte de moartea sa iminentă" sau, în cazul comediei antice sau clasice , că în ultimul act toate personajele sunt dezvăluite a fi rude apropiate (motivul rudeniei recunoscute este folosit în **Avarul* * de Molière și în *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, dar în *acest* din urmă caz, figurativul era deja pe cale de dispariție, devenind un pastiș). Acest motiv a facilitat foarte mult

...

Deznodământul , în măsura în care a reconciliat interesele și a schimbat situația: de aceea a intrat în tradiție. Un procedeu utilizat pe scară largă în Antichitate, și anume reuniunea unui fiu cu mama sa, își găsește explicația doar pe scenă, unde era destul de comun , grație forței tradiției literare . Atunci când o nouă școală poetică o înlocuiește pe cea veche, distruge tradiția, dar păstrează motivația realistă pentru introducerea motivelor; fiecare mișcare introduce întotdeauna în manifestele sale o declarație de fidelitate față de viață, față de realitate (clasicismul se răzvrătește împotriva tradițiilor literaturii franceze vechi , secolul al XVIII-lea , împreună cu enciclopediștii, apără romanul și drama de familie împotriva vechilor canoane , romanticii din secolul al XIX-lea au criticat vechile canoane în numele fidelității față de natură).

Așadar, de ce putem numi fiecare școală realistă și totuși niciuna dintre ele în același timp ? Deoarece substituirea noii școli cu cea veche se produce prin substituirea vechilor convenții, perceptibile ca atare, ca artificii, cu alte convenții care nu sunt încă acceptate ca și canoane literare : „materialul realist nu reprezintă în sine o construcție artistică și, pentru ca acesta să devină astfel, este necesar să i se aplice legile specifice construcției artistice care, din punctul de vedere al realității , vor fi întotdeauna convenții ” [104]. Motivația realistă provine din crearea unei iluzii, ceea ce nu împiedică însă dezvoltarea literaturii fantastice: în acest caz, reținem întotdeauna posibilitatea externă și formală a unei explicații simple, cotidiene , dar considerată în ansamblu, viciile trebuie să indice o altă cauzalitate , un efect obținut prin utilizarea unor motive care oferă întotdeauna posibilitatea unei duble interpretări (vis, delir, iluzie vizuală).

[104] Ibidem, pp. 287.

Qs Scanned with OKEN

a»
c c
a
u
£ Scanned with OKEN

Motivația estetică este legată de observația că „introducerea motivelor rezultă din acest compromis între iluzia realistă și exigențele construcției estetice ” . [10] L. Tomachevski observă că nu tot ce este împrumutat din realitate este neapărat potrivit pentru operă și îl citează în acest sens pe Boileau , care spunea că „Adevărul poate uneori să nu fie plauzibil”: aceasta deoarece „adevărul” desemnează ceea ce are o motivație realistă , în timp ce „ plauzibil” se referă la ceea ce are o motivație estetică . Un exemplu tipic de motivație realistă este negarea caracterului literar al operei în sine („Ne este familiară formula : «Dacă s-ar fi întâmplat asta într -un roman, eroul meu ar fi acționat altfel, dar din moment ce suntem în realitate, așa s-a întâmplat etc.»” [105]): însuși faptul de a aborda forma literară confirmă deja legile construcției estetice . Fiecare motiv real trebuie introdus într-un anumit fel în construcția narațiunii și trebuie, prin urmare, să beneficieze de o lumină aparte - toate polemicile dintre școlile noi și cele vechi apar în ceea ce privește motivația estetică . Tomachevski vede în singularizare un caz particular de motivație estetică : introducerea materialului extraliterar trebuie justificată de noutatea sa („Trebuie să vorbim *despre* vechi și obișnuit ca despre nou și neobișnuit ” [106], în maniera lui Swift în Călătoriile *lui Gulliver și a lui Tolstoi în Război și pace)* .

10, Kerosen

Personajele reprezintă „suporturile vii” ale motivelor: adăugarea unui motiv unui personaj facilitează

Neatenția cititorului este concentrată. Personajul ajută la o mai bună orientare a cititorului în rețeaua de motive ; este un fel de mijloc auxiliar, un „fir călăuzitor” menit să separe și să ordoneze motivele individuale . Tomachevski numește sistemul de motive legate inextricabil de un personaj *o caracteristică* ; într -un sens restrâns, acestea sunt motivele care definesc personalitatea personajului. Numele propriu este cel mai simplu element al caracteristicii: formele elementare ale narațiunii se reduc uneori la simpla atribuire a unui nume eroului.

Caracterizarea eroului poate fi *directă** Când primim informații despre personalitatea unui personaj , acestea provin fie de la autor, fie de la alte personaje, fie prin autodescriere (de exemplu, confesiuni) ale protagonistului. Caracterizarea *indirectă*

[105]Ibidem.
[106]Ibidem, pp. 290.

este , de asemenea, posibilă . * Când personajul se conturează din acțiunile și conduita eroului , aceste acțiuni sunt uneori prezentate la începutul narațiunii, în afara structurii fabulei , ca parte a expunerii. Figurina măștii * Adică, dezvoltarea unor motive concrete corespunzătoare „psihicului" personajului este un caz particular de caracterizare indirectă (descrierea aspectului, îmbrăcămintei și locuinței personajului). Însuși numele eroului poate servi acestui scop (tipologia numelor în comedii) .

Tomachevski distinge *două* cazuri principale prin procesele de caracterizare : caracterul *constant* care rămâne același pe tot parcursul fabulei și *personajul* care se schimbă și evoluează pe măsură ce intriga se desfășoară . În acest ultim caz , ruptura de caracter (faimoasa pocăință a ticălosului) reprezintă deja o modificare a situației. Vocabularul eroului, stilul său de vorbire, temele pe care le abordează în conversația sa pot servi , de asemenea , drept mască pentru erou. Dar nu este suficient să diferențiezi eroii ; este necesar să captezi atenția cititorului , să-i trezești interesul : în acest sens , mijlocul fundamental constă, conform

Scanned with OKEN

Tomachevski evocă simpatie *, așa cum* este descrisă de facțiune . Așa putem defini eroul ca fiind „personajul care primește cea mai vie și pronunțată tonă emoțională ” [107].

Tomachevski observă, în buna tradiție aristotelică , că, ca sistem de motive, fabula se poate lipsi complet de erou și de trăsăturile sale caracteristice : acestea din urmă rezultă din *transformarea materialului în subiect* . și „reprezintă, pe de o parte, un mijloc de legare a motivelor și, pe de altă parte, o motivație personificată a legăturii dintre motive” [108]. Ca formă redusă de fabulă, anecdota constă adesea în intersecția a două motive principale, cu un efect particular de ambiguitate, de contrast - „remarca spirituală”, „poanta”: tipurile anecdotice sunt create pe măsură ce motivele sunt atașate succesiv aceluiași nume .[109]

11, Genuri literare

Având în vedere că tehnicile compoziționale sunt relativ stabile de la o țară la alta , se poate vorbi despre o logică specifică construcției subiectului; cu toate acestea, tehnicile particulare, combinațiile lor, utilizarea lor și, în parte , funcțiile lor, se schimbă enorm de- a lungul istoriei literare. În acest sens , este necesar să se facă distincția între tehnicile *canonice* și procese libere . *Figurile* [110]canonice sunt cele obligatorii pentru un gen la un moment dat : în secolul al XVII-lea, decorul acțiunii rămânea același în fiecare tragedie , iar limita de timp era de douăzeci și patru de ore. Toate comediile se încheiau cu separarea îndrăgostiților , tragediile cu moartea personajelor principale. Aceasta este...

[107] Ibidem, p. 295.
[108] Ibidem, p. 296.
Personajele din comedia italiană sunt construite în același mod ,
ibid., 1965, pp. 298 și urm.

Scanned with OKEN

Un punct istoric 107 afirmă că „fiecare regulă canonică stabilește o procedură și, în acest sens, totul în literatură, de la alegerea materialului tematic, a motivelor particulare, de la distribuția lor la sistemul de expunere, la limbaj, la vocabular, totul poate deveni o procedură canonică". Prin puterea repetării, procedurile canonice devin tradiționale și, odată preluate de o poetică normativă, sunt erigite în reguli obligatorii. Procedurile canonice se autoelimină deoarece, explică Tomachevski, valoarea literaturii constă în noutatea și originalitatea sa: Inspirația pentru reînnoire atacă procedurile canonice, tradiționale , stereotipe , transpunându-le din grupul procedurilor obligatorii în proceduri interzise. Așa se creează noi tradiții și noi proceduri: se întâmplă , de asemenea , ca procedurile căzute în desuetudine să renaască câteva generații mai târziu. - ■ -

Tomachevski clasifică procesele în funcție de aprecierea că acordurile lor cu mediul literar *sunt perceptibile.* și *imperceptibil.* Un proces poate fi *perceptibil* din două motive: așa : Prea multă vechime sau prea multă noutate. Tehnicile vechi, uzate, sunt percepute ca un fenomen lipsit de sens , care continuă să existe într -un fel prin forța inerției. Pe de altă parte, tehnicile noi sunt izbitoare datorită caracterului lor neobișnuit , mai ales că sunt de obicei extrase dintr - un repertoriu anterior interzis. Tomachevski observă prezența a două atitudini diferite în ceea ce privește perceptibilitatea tehnicilor utilizate. Prima, specifică scriitorilor din secolul al XIX - lea , constă în disimularea tehnicii : „ întregul sistem de motivație se străduiește să facă tehnicile literare *invizibile* , să dezvolte materialul literar în modul cel mai natural, adică *imperceptibil. " [10.] Lentie* atitudinea constă

t°8 Ibid., p. 300: sublinierea noastră .

o

în efortul de a face procesul evident („dacă scriitorul, care, la pagina precedentă, ne -a dezvăluit gândurile secrete ale eroului, a întrerupt discursul, a justificat-o susținând că nu avea nicio idee ”)

Am auzit finalul; nu e o motivație realistă , ci o

între

bare.

demonstrarea procesului sau, mai degrabă, dezvăluirea procesului ^). Tomachevski menționează separat operele care „ dezvăluie un proces străin operei, fie tradițional, fie specific unui alt scriitor. Dacă din dezvăluirea unui proces literar rezultă un efect comic, avem de-a face cu o pastișă. Funcțiile pastișei sunt multiple: se caută de obicei să ridiculizeze școala literară adversă , să - i distrugă sistemul creativ, să o dezvăluie ” . [n0] . Cel puțin, fiecare pastișă ascunde întotdeauna o altă operă literară sau un întreg grup de opere, așa cum o demonstrează nuvelele lui Cehov sau chiar imitatorii lui Sterne de la începutul secolului al XIX-lea care au format o vastă școală de cultură , pastișa ca gen autonom .

, observăm că procesele se grupează și se combină constant în sisteme: putem lua în considerare diferențierea operelor în funcție de procesele utilizate. Procesele de construcție se concentrează în jurul proceselor perceptibile. Astfel, se creează anumite clase de opere – genurile . ~ caracterizată prin această grupare de procese în jurul proceselor perceptibile , *caracteristicile* de tipul: „Este suficientă o povestire scurtă pentru a apărea și a atinge un anumit nivel de succes (de exemplu, o povestire polițistă) și imediat apar imitații ; se creează un tip de povestire scurtă în care trăsătura fundamentală este descoperirea crimei de către detectiv, adică o anumită *temă* ” (11). Trăsăturile *genului ,* „adică, procesele care organizează compoziția operei sunt procese dominante , adică toate celelalte procese ”

[109] Ibidem.
[110] Ibidem, p. 301.
[111] Ibidem, p. 302.

o
cc
ra
um

Necesare pentru crearea unui ansamblu artistic sunt supuse acestora." Procesul dominant se numește *dominantă* , iar setul de dominante reprezintă elementul care autorizează formarea unui gen (operele tind să se organizeze în jurul unei serii date de opere , fie pentru a se conforma acesteia, fie pentru a se diferenția de aceasta). Genul trece astfel printr-o evoluție și uneori se dezintegrează, așa cum arată, de exemplu , progresia literaturii dramatice în secolul al XVIII-lea: comedia se divide în comedie pură și tragicomedie, ceea ce dă naștere dramei contemporane . Pe de altă parte, asistăm continuu la apariția unor noi genuri : dispariția poemului epic și descriptiv din secolul al XVIII-lea a dus la nașterea în secolul al XIX - lea a poemului liric sau romantic. Tomachevski detectează o particularitate în succesiunea genurilor, și anume înlocuirea genurilor elevate cu ... genuri vulgare , proces care ar lua două forme: pe de o parte, dispariția completă a genului înalt (oda a murit în secolul al XIX-lea, iar epopeea în al XVIII-lea); Pe de altă parte, pătrunderea tehnicilor din genul vulgar în genul înalt . Astfel, elemente ale poeziilor parodice și satirice au pătruns în poemul epic al secolului al XVIII-lea; în Franța, la începutul secolului al XIX-lea, tehnicile comice s-au insinuat în tragedia clasică înaltă, culminând cu drama romantică ; proza lui Cehov s-a dezvoltat în ziarele umoristice . Apariția unui geniu, mai presus de toate, echivalează cu o revoluție literară care detronează canonul dominant și dă putere unor tehnici care anterior erau subordonate. Tomachevski pare să fie de acord cu imposibilitatea stabilirii unei „ clasificări logice și ferme " a genurilor, dat fiind că distincția lor este întotdeauna de natură istorică, „adică justificată doar pentru un anumit timp ".

Q? Scanned with OKEN

Iluminat

I. Tynianov (1894-1943). Scriitor *în* istoria literaturii turce. Director liniar al literaturii ruse între 1920 și 1931 la Finsfet dltóre de Fan din Leningrad. Cărțile sale din perioada străină citesc *Dostoievski și Gogol.* (1921), *Problema limbajului poetic (1924)* , *Arhitecți și inovatori* (1929). Pe lângă tratarea adăugită, 2 episoade ale biografiilor poeților romantici Paxhkme și Pouiiki ^ kiLmáw^

Problema revoluției literare a preocupat în mare măsură întreaga mișcare formalistă , datorită hegemoniei deținute de istoria literară: aceasta din urmă a fost acuzată că a ajuns să fie dominată de un „ psihologism individualist care înlocuiește problemele literare propriu-zise cu probleme legate de psihologia autorului ; înlocuiește problema revoluției literare cu cea a genezei fenomenelor literare [113]” .

Pentru a construi o știință a literaturii „care, nemulțumită cu imaginea haotică a fenomenelor și a seriilor eterogene , își propune să le studieze ” , [114]trebuie să pornim de la afirmarea naturii sistematice a operei literare și a literaturii în ansamblu. Din această perspectivă , putem numi *funcţia* Natura constructivă a unui element al operei ca sistem constă în capacitatea sa de a se corela cu alte elemente ale aceluiași sistem și, în consecință, cu întregul sistem. [Elementul intră simultan într-o relație cu seria de elemente similare aparținând altor opere-sistem, sau chiar altor serii , și, pe de altă parte, cu celelalte elemente ale aceluiași sistem.]

[113] Ibid., p. 120. Tynianov critică, de asemenea , istoria literară pentru că, din motive metodologice , și- a concentrat atenția asupra operelor de geniu, întunecând astfel imaginea literară a varietății sale.

[114] Ibidem, 1965, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

cu cc

Qs Scanned with OKEN

(funcție autonomă și funcție sinomială) [115]. Lexicul unei opere intră într-o relație simultană cu lexicul literar și lexicul luat în ansamblu și, pe de altă parte, cu celelalte elemente ale operei. Funcția arhaismelor, de exemplu, „depinde în întregime de sistemul în care sunt utilizate": ele pot introduce fie un stil înalt , fie pot avea o funcție ironică . Prin urmare , analiza nu trebuie să extragă elemente din sistem și, de asemenea, să nu le raporteze niciodată direct la serii similare aparținând altor sisteme: cu alte cuvinte, studiul izolat al unei opere nu ne poate oferi certitudinea înțelegerii construcției sale . Cu alte cuvinte, „ funcția *autonomă ,* adică corelarea unui element cu o serie de elemente similare care aparțin altor serii, este o condiție necesară pentru *funcția sinomială,* funcția constructivă a acelui element". [116]Automatizarea, uzura unui element literar, nu duce automat la dispariția sa, ci cel mai adesea la o schimbare a funcției sale: pastișa, de exemplu, „ are viață literară doar în măsura în care opera pastișată are una". Fabula poate fi doar o motivație stilistică sau un procedeu de prezentare a unui anumit material ; cu toate acestea , este posibil ca descrierile, pe care cineva ar putea fi tentat să le reducă la rolul de elemente auxiliare, de conectare sau încetinire a acțiunii, într- un alt sistem literar să devină elemente principale dominante , deoarece fabula poate fi doar un pretext pentru acumularea de descrieri.

Tynianov „rezolvă în același mod" problema genului literar : romanul , de exemplu, care ne poate părea omogen , dezvoltându-se autonom, este în realitate variabil , iar materialul său lingvistic, extraliterar, se schimbă de la un sistem la altul: „Suntem înclinați să denumim genurile în funcție de *trăsăturile* lor *secundare ,* aproximativ în funcție de dimensiunile lor (narațiune, povestire, povestire scurtă, literatură) " .

[115] Ibidem.
[116] Ibidem, p. 125. Sublinierea noastră .

(roman). Studiul genurilor este imposibil în afara sistemului în care și cu care acestea sunt corelate. Și care este corelația literaturii cu seriile înrudite ? Cu viața socială , de exemplu. Dar *„cum* și *în ce fel* Viața socială se corelează cu literatura? (...) *Viața socială se corelează cu literatura în primul rând prin aspectul său verbal* [117] * cu alte cuvinte, „ literatura are o funcție *verbală ”* „ în raport cu viața socială.” Intențiile autorului, libertatea sa creativă , se îmbină cu necesitățile creației: această libertate este limitată, pe de o parte, de corelarea elementelor din cadrul operei, iar pe de altă parte , de corelarea operei cu alte serii literare . Orientarea operei va fi către funcția sa verbală , care este și funcția sa socială principală. Evoluția reprezintă o schimbare în relațiile dintre termenii sistemului ; este o „substituire” a sistemelor, iar aceste substituții presupun nu o reînnoire și o înlocuire bruscă și totală a elementelor formale , ci *crearea unei noi funcții pentru aceste elemente formale* . Aceasta îl conduce pe Tynianov la afirmația că studiul revoluției literare este posibil doar dacă este considerată ca o *serie,* un sistem care menține relații de corelație și condiționare cu alte serii sau sisteme. ■

Nu putem încheia această prezentare a formalismelor rusești fără a-l menționa pe Vladimir Propp (1895-1970)* , folclorist și

[117] Ibid., p. 31.

Qh Scanned with OKEN

Scanned with OKEN

Un etnolog a cărui operă s-a dezvoltat mai degrabă în afara mișcării formaliste. Cercetările sale asupra structurii basmului popular au influențat puternic naratologia franceză și se află la originea gramaticilor narative dezvoltate , printre alții, de A. J. Greimas, Tzvetan Todorov și Claude Bremond.

Iluminat

Există ceva cu adevărat revoluționar în abordarea urmată de Propp în această carte, *Morphologic du conici.* Folcloriștii și savanții, în special cei ai școlii finlandeze , au realizat o muncă imensă în compilarea basmelor din întreaga lume. De asemenea, au observat că nenumărate elemente ale acestor basme (numite „motive") se găseau în toate colțurile lumii, în povești care păreau să nu aibă niciun contact . Aceste observații au dus la crearea unor indexuri valoroase , cel mai faimos fiind cel al lui Aarne. Însă acești indexuri impresionante , la fel ca listele de tipuri de text care le însoțeau, dădeau constant impresia unui mare haos, unde asemănările și diferențele rămâneau neexplicate. Confruntat cu această imagine, procedura adoptată de Propp este izbitoare la prima vedere prin simplitatea sa extraordinară. Pornind de la analiza acestor basme rusești, preluate din colecția lui Alexander Achrassiev, Propp a dedus o schemă narativă care le este comună și care, afirmă el în continuare, caracterizează basmele lumii. Această schemă, însă, nu se prezintă ca un bloc indivizibil, ci este compusă din treizeci și una de „funcții", adică acțiuni considerate din punctul de vedere al semnificației lor pentru desfășurarea intrigii; Aceste funcții intră în relații precise, una cu cealaltă. Citind această lucrare, se poate avea impresia că reproduce revoluția realizată cu ceva [timp] în urmă de Mendeleev în universul diavolului, în locul seriei de elemente chimice stabilite [de] un sistem riguros perjudic .

[11] $ Tzvetan Todorov, „Vladimir Propp", *Histoire de la littérature russe.* (The XX-c sit. Gels et degels), ouvrage dirige par Efim Etkind, Georges Nivat, Dya Sennan et Vittorio Strada, Fayard, 1990. p. 574.

Scanned with OKEN

Până la Propp, folcloriștii studiau asemănările dintre povești comparând întreaga poveste cu variantele sale și niciodată cu subiectele în sine. Propp , pe de altă parte, propune[119] să compare poveștile din punctul de vedere al compoziției, structurii lor . Dacă observăm cu atenție personajele din poveste , ne dăm seama că, în ciuda diferențelor de vârstă , sex , stare civilă etc. , ele efectuează aceleași acțiuni în timpul acțiunii , prin urmare îndeplinesc funcții *identice* . De exemplu :

1. Regele îl trimite pe Ivan să o aducă pe prințesă. Ivan pornește la drum
2. Regele îl trimite pe Ivan să aducă un obiect ciudat. Ivan pleacă.
3. Segurul își trimite mândria să găsească un remediu. Frunzele de frasin
4. Mama vitregă își trimite fiica vitregă să aducă focul. Fiica vitregă pleacă.
5. ucenicul, T , să aducă vaca. Ucenicul pleacă. *L [3] trimitere* și plecarea Acestea sunt, așadar, constante, invariante, acțiuni a căror funcție este de a introduce o altă acțiune. Cel care trimite, cel care pleacă , motivația trimiterii sunt variabile. Este, prin urmare, important să știm ce face un personaj , ce acțiune efectuează , apoi ce mijloace sunt folosite pentru această realizare (persuasiune, viclenie, violență, magie etc.) și în ce scop acționează (să facă rău , să ajute, să se amuze etc.). Etapele căutării, obstacolele, pot, așadar, coincide în esența lor fără a coincide în aspectul lor. Dezvoltând acest tip de raționament, Propp propune , pe baza unui corpus de o sută de basme, să izoleze funcțiile personajelor, cu scopul de a dezvolta, odată ce aceste funcții sunt stabilite, o *definiție structurală a basmului.*

Funcția reprezintă o acțiune îndeplinită de un personaj bine definit din punctul de vedere al semnificației sale pentru desfășurarea evenimentelor.

U^ V* Propp» *Morfologia basmului.* Univers, Bucuresti, 1970.

al Acțiunii. „Funcția trebuie înțeleasă ca un act al personajelor, definit din punctul de vedere al semnificației sale pentru desfășurarea acțiunii povestirii considerate în ansamblu."[120] * Aceasta înseamnă că *succesiunea* Stabilirea funcțiilor în cadrul unei povești este crucială *și* este întotdeauna aceeași (o interdicție creează posibilitatea încălcării; prejudecata creează posibilitatea unei acțiuni în justiție ; un furt nu poate avea loc înainte ca o ușă să fie spartă) . *Prin urmare , la nivel narativ , anumite constrângeri obligă funcțiile să fie ordonate într- un singur lanț , succesiunea lor fiind identică.* Unitatea organică a întregului guvernează ordinea succesiunii părților ; sub sancțiunea incoerenței, aceste părți trebuie grupate în *secvențe stabile.* Această constrângere, care face ca funcțiile să fie ordonate într-un singur lanț de la început până la sfârșit, conduce la principiul conform căruia „ secvența funcțiilor este întotdeauna stabilă", ceea ce nu înseamnă că toate funcțiile sunt date în fiecare instanță; pot exista lacune, dar acestea nu rup lanțul, deoarece nu implică nicio modificare a ordinii funcțiilor. Propp identifică mai întâi o secvență al cărei rol este de a pregăti ceea ce urmează , un prolog care definește situația inițială și care nu constituie o funcție:

1. Unul dintre membrii unei familii lipsește de acasă (Absență);
2. O interdicție este adresată eroului (Prohibiția) ;
3. Interdicția este încălcată (Transgresiune) ;
4. Ticălosul caută informații (Cerere de informații) ;
5. Ticălosul primește informații referitoare la viitoarea sa victimă (Informații obținute) ;
6. Ticălosul încearcă să-și frângă victima pentru a o confisca sau a-i confisca bunurile (Înșelăciune) ;

[120] Op. cit., p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

7. Victima cade în plasa trucului și, prin urmare , își ajută inamicul fără să vrea (complicitate involuntară) .

Acțiunea propriu-zisă începe cu a opta funcție, a cărei importanță este esențială:

8. Personajul ticălos provoacă rău unui membru al familiei (năzdrăvănie) ;
9. Aflăm despre nenorocirea care s-a întâmplat; eroul este rugat sau i se poruncește să o repare (Apel sau Trimitere de ajutor) ;
10. Eroul acceptă sau decide să remedieze situația cauzată (Angajament restaurativ) :
11. Eroul pleacă de acasă (Plecare) ;
12. Eroul trece printr -un test pregătitor pentru a primi un ajutor magic (prima funcție a donatorului) ;
13. Eroul reacționează la acțiunile viitorului donator (reacția Eroului) ;
14. Un ajutor magic este pus la dispoziția eroului (Transmisie) ;
15. Eroul ajunge în vecinătatea obiectului căutării sale (Transfer dintr-un regat în altul) ;
16. Eroul și ticălosul se ciocnesc într -o bătălie sub controlul regimului (Lurte) ;
17. Eroul primește un semn sau o stigmă (Marcul) ;
18. Ticălosul este învins (Victorie) ;
19. Răul este reparat (Reparație) ;
20. Întoarcerea eroului (Return) ;
21. Eroul este urmărit (Urmărire) ;
22. Eroul a scăpat de urmărire (Eliberare) ;
23. Eroul incognito ajunge în altă țară sau se întoarce acasă (Sosire incognito) ;
24. Un fals erou pretinde a fi autorul isprăvii (Imposturii) ;
25. Eroului i se propune o sarcină dificilă (Sarcină dificilă) ;
26. Sarcina dificilă este îndeplinită de erou (Realizare) ;

27. Eroul este recunoscut (Recunoaștere) :
28. Falsul erou sau ticălosul este demascat (Descoperirea Verde) ;
29. Eroul primește o nouă înfățișare (Transfigurare) ;
30. Eroul fals sau ticălosul este pedepsit (Pedeapsă) ;
31. Borosul se căsătorește și/sau urcă pe tron (Manage) .

Toate aceste basme, analizate la un anumit nivel de abstractizare, aparținând aceluiași tip structural, respectă același plan organizațional , care constituie modelul lor arhetipal . Funcțiile acționează ca elemente stabile și constante ale basmelor populare. Aceste funcții sunt independente de personajul care le îndeplinește și de modul în care sunt îndeplinite: ele constituie elementele componente ale basmului popular . Propp își propune astfel să elaboreze o *morfologie* În basm, F este mulțimea funcțiilor care constituie un sistem stabil (și răspândit) , înlănțuirea lor formând o secvență ce poate fi considerată schema ideală a basmului rusesc, bazată pe observația că numărul de funcții date în basmul popular este limitat și că secvența funcțiilor este întotdeauna identică.

Pentru Propp, personajele sunt definite de *sferele* lor de facțiune. la care participă, aceste sfere fiind formate din fasciculele de funcții atribuite personajelor. Propp ajunge la delimitarea a șapte tipuri de personaje: Eroul, Falsul Erou, Prințesa, Mandatarul (tatăl prințesei), Donatorul, Agresorul și Ajutorul. Povestea evoluează de la un moment inițial, care provoacă o ruptură a „Londrei" consacrate, până la final, care vizează reintegrarea acestei ordini.

Metoda propusă de Propp a fost ulterior generalizată la alte genuri literare , în măsura în care analiza sa privește un nivel autonom de semnificație , în special *recti.* Aceasta a deschis analizei posibilitatea dezvoltării de modele narative capabile să țină cont de alte genuri literare. De atunci încolo , naratologia și-a putut propune propria elaborare.

Q; Scanned with OKEN

o gramatică a narațiunii, cu cele două componente ale sale: o sintaxă, care cuprinde regulile de aranjare a celor mai mici unități ale narațiunii , și o morfologie, care vizează detectarea acestor unități elementare ale narațiunii.

Poetica franceză recunoaște rădăcini puternice în formalismul rus: un motiv pentru această atitudine constă în proiectul formaliștilor de a dezvolta o știință a literaturii, care i-a obligat să caute proprietățile universale , sau cel puțin generale , ale literaturii. Pentru ei, descrierea științifică însemna descrierea funcționării sistemului literar, analizarea elementelor sale constitutive și identificarea legilor sale. Literatura este înțeleasă ca un sistem de semne, un cod, analog cu alte sisteme de semnificare, cum ar fi limba vorbită , artele, mitologiile , imaginile onirice etc. În plus, și aceasta o distinge de alte arte, este construită folosind o structură, și anume limbajul; este, prin urmare, un sistem de semnificare de ordinul doi , cu alte cuvinte ' *un* sistem *conotativ* . Fiecare element prezent în operă poartă o semnificație care poate fi interpretată conform codului literar: conform lui Șklovski, „Opera este construită în întregime", iar această organizare este internă sistemului literar și nu se raportează la referent. La rândul său , Eikhenbaum a remarcat că: " nicio singură propoziție a unei opere literare nu poate fi, în sine, o «expresie» directă a sentimentelor personale ale autorului, ci este întotdeauna construcție și joc".

[12] ^ Dezvoltarea unui sens *secundar* care se adaugă la sensul *denotativ* S-a spus adesea că literatura denotă (semnele, prin virtutea unui cod, denotă obiecte din lume) lumea și conotează semnele produse pentru a vorbi despre ea – conceptul de *literaritate.* Aceasta înseamnă, de asemenea, că textul își conotează propriile semne.

o c ra in
Qș Scanned with OKEN

Formaliștii ajung astfel treptat la concluzia că opera este produsul interrelației mai multor factori, pe care literatura îi prezintă analistului ca un sistem de interdependențe între elemente, un sistem în care fiecare element are valoare datorită locului pe care îl ocupă în cadrul său . Opera nu este o simplă acumulare de proceduri, ci un întreg organizat: moștenirea formalismului rus a fost în primul rând de natură metodologică, deoarece oferea perspectiva elaborării unui set de proceduri și tehnici utilizate pentru descrierea operei literare.

Lectures complémentaires

"Analiză fi interpretare. Orientări în critica literară contemporană, coordonator Silvian losifcscu. Ed. științifică. București, 1972
"Ce este literatura? - Școala formală rusă - antologic și prefață de Mihai Pop. Ed. Univers. București 19X3
"Poetica americană. Orientări **actan/e,** studii critice, antologie, note și bibliografic dc Borcilă. Mircea, McLain. Richard, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981
"Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă, antologic, traducere, studiu introductiv de L. Cotorcea. Ed. Univ. "Al.I. Cuza", Iași, 1994
"Théorie de la **/f/iéra/nre.** Textes des formaiistes russes reunis, presentes ci trado its par Tzvetan Todorov. Preface de Roman Jakobson, Le Seuil, "Tel Quel", Paris 1965
Călincscu, AL, *Perspective critice,* Junimea, lași. 1978
Propp, Vladimir. *Morfologia basmului.* Univers, București, 1970
Propp, Vladimir, *Rădăcinile istorice ale basmului,* traducere de Radu Nicolau, prefață Nicolae Roșianu, Univers, București, 1973
Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique generale, Payot,* 1967
Șklovski, *Viktor, Despre proză* 1-2, Univers, București, 1975
Tomașcvski, Boris, *Teoria literaturii. Poetică,* traducere, prefață și comentarii, Leonida Tcodorescu, Univers, București, 1973

Fundamentele lingvistice ale poeticii

- funcțiile mesajului verbal; - funcția poetică : - limitele schemei jacobsoniene ; - deschideri către pragmatică

Roman Jakobson ei Ies functions du langage

ROMAN Jakobson (1896-1982) a făcut parte dintr-un grup de studenți care au creat un „cerc lingvistic", *Cercul din Moscova* , la vârsta de 19 ani. (remarcabil pentru abordarea sa interdisciplinară , reunind scriitori, filozofi și poeți) care, lucrând îndeaproape cu o asociație similară din Sankt Petersburg, au fost la originea formalismului rus. Jakobson s-a stabilit la Praga în 1920 , unde a fondat faimosul *Cerc de Praga* . (1926). Fugind de nazism, a părăsit Cehoslovacia în 1939, a petrecut o scurtă perioadă în Suedia, înainte de a se stabili la New York în 1941 și mai târziu la Harvard. *Cercul de la Praga* promovează legături strânse între formalism și lingvistică, în special prin lucrările fonologice ale lui Trouketzkoy și Jakobson, bazându-se pe observația că, de îndată ce se abandonează considerarea sunetelor limbii din punctul de vedere al evoluției lor istorice și se ia în considerare doar funcția lor în limbaj, se observă

Scanned with OKEN

că ele constituie un sistem conștient , o structură în cadrul
în care toate aceste elemente sunt interdependente.

Iluminat

De ce să nu ne întrebăm atunci dacă întreaga limbă , pe de o parte , și întreaga operă literară , pe de altă parte , nu constituiau o totalitate structurală ? Aceasta este ipoteza pe care Jakobsen își propune să o valideze în domeniul poeziei prin introducerea noțiunii de funcție poetică: structura poemului se explică prin faptul că este un tip de text structurat în primul rând prin funcția poetică. Această funcție face ca

Două abordări erau contradictorii : existența anagramelor și ...

^♦»Wi

server de bază pentru *cercetarea lingvistică generală. [...]* Bang

Pasionat de fonologie, Roman Jakobson a fost fascinat de relația dintre sunet și sens în poezie [117], un domeniu în care semnele sunt departe de a fi arbitrare. De asemenea, pasionat de poetică, Jakobson s-a confruntat de foarte devreme cu problema identității literaturii și cu o definiție a științei literaturii bazată pe postulatul că

[117]Roman Jakobson, „Lingvistică și poetică” (1960), *Eseuri de lingvistică generală,* traducere și prefațare de Nicolas Ruwet, Minuit, 1963.

Qs Scanned with OKEN

Obiectul unei astfel de științe nu poate fi constituit de operele literare în sine, ci de *procesele implicate.* În acest context , el inventează conceptul de *literaritate.*

Factorii şi funcţiile comunicării

Prin urmare, pare util să începem prin a trece în revistă factorii constitutivi ai oricărui proces lingvistic , ai oricărui act de *comunicare. Comunicarea verbală* , adică întrebarea ce condiții trebuie să îndeplinească un mesaj pentru a exista. Comunicarea este înțeleasă ca transmiterea de informații de la un punct la altul. Pentru a face acest lucru, folosim un *cod* - un repertoriu de elemente și instrucțiunile sale [118]- cu care transmitem mesajul . În teoria informației , mesajul, transmis de un emițător către un receptor prin intermediul unui *canal,* este o secvență de semnale organizate conform regulilor unui cod: presupune astfel operațiuni de codificare și decodificare. *Fiecare* mesaj este produs de cineva: acesta este emițătorul . care produce mesajul destinat unui receptor, *destinatarul.* Dar mesajul în sine face parte dintr-un context *,* Este orientat către o situație, la care se referă: aceasta este, de altfel, o condiție esențială pentru înțelegerea sa . În plus, mesajul necesită un *cod,* comun în întregime sau cel puțin parțial, emițătorului și receptorului. Termenul „cod" a fost folosit pentru prima dată în teoria informației , unde desemna un *inventar de simboluri alese arbitrar* , însoțite de un *sistem de reguli.* în vederea combinării lor. În lingvistică, termenul *cod* se referă nu numai la un set limitat de semne sau unități, aparținând unei morfologii, ci și la *

[118]Codul oral este format din foneme, unități și reguli de concatenare ; codul scris din grafeme, cuvinte grafice și reguli de concatenare .

procedurile de aranjare a lor, organizarea lor sintactică . Articularea acestor două componente permite producerea de mesaje. În cele din urmă, mesajul „necesită *contact "* un canal fizic și o conexiune psihologică între emițător și receptor, un contact care le permite să stabilească și să mențină comunicarea.4 Acești factori, esențiali comunicării verbale , sunt schematizați de Roman Jakobson după cum urmează:

CONTEXT

EXPEDITOR DESTINATAR MESAJ

CONTACT

COD

Fiecare dintre acești șase factori este asociat cu o *funcție lingvistică* :

1) Mesajul îndeplinește o funcție „expresivă" sau *emotivă* provenind de la *emițător,* având ca scop transmiterea atitudinii acestuia (bucurie, furie etc.) față de Edgard cu privire la subiectul în cauză. Stratul pur emoțional al limbajului este reprezentat de interjecții, exclamații și variații de ton (aceeași expresie rostită pe tonuri diferite are semnificații diferite); poezia lirică și cea romantică oferă un bun exemplu în acest sens . Funcția emotivă se manifestă în grade diferite în toate proiectele noastre, la nivel fonic, gramatical și lexical .

— ---------- -- ----------i -------,— > - : : ->ț^ • : - • - " "

*Op. çiU 1963, p. 214 ;<V^

[5] De asemenea, trebuie menționat că termenul „funcție" are cel puțin trei înțelesuri diferite în lingvistică: pentru André Martinet, funcția principală a limbajului este funcția de comunicare; pentru Luis Hjelmslev, funcția este o relație între două variabile, ceea ce ne permite să generăm, la nivelul analizei enunțurilor narative, așa cum vom vedea , modelul actanțial al personajelor; în final, potrivit lui Jakobson, funcția este elementul care „dă formei caracterul unei structuri".

2) Orientarea mesajului către destinatar se găsește în funcția *cortai* . se manifestă în moduri vocativ și imperativ, apostrofuri.

3) Mesajul este orientat spre context . Conform lui Jakobson, aceasta este caracteristica dominantă a multor mesaje. Această funcție se numește „denotativă", „cognitivă" și *referențială* (de exemplu , în mesaje informative precum „ Trenul pleacă la ora 16:00 de la peronul 24"). Aceste trei proprietăți ale limbajului sunt preluate din modelul tradițional propus de Bühler în anii 1930, unde desemnau cele trei vârfuri ale unui triunghi corespunzătoare primei persoane , adică emițătorului; celei de-a doua persoane, receptorului; și celei de-a treia persoane, „cineva" sau „ceva " . Din acest model triadic , Roman Jakobson deduce existența altor trei factori constitutivi ai comunicării verbale și a unor funcții lingvistice suplimentare.

4) „Există mesaje care servesc în esență la stabilirea, extinderea sau întreruperea

comunicării, la verificarea funcționării circuitului («Bună, mă auzi?*»), la atragerea atenției ascultătorului sau la asigurarea că acesta nu slăbește («Hei, mă asculți?» [...])." [119]Această accentuare a *contactului* se realizează în virtutea funcției *fatice* (termen împrumutat de la Malinowski): foarte prezentă în comunicarea cotidiană , ea poate da naștere la dialoguri al căror unic scop este de a prelungi conversația, fie din dorința de a seduce, fie din anxietate, fie din dorința de a liniști, din convivialitate etc.

5) Logica modernă face distincție între „ limbajul obiect", care vorbește despre obiecte , și „metalimbaj", care vorbește despre limbajul în sine. Jakobson observă că metalimbajul nu este doar un instrument științific disponibil logicienilor și lingviștilor ; el joacă, de asemenea, un rol important în limbajul cotidian . „Așa cum domnul Jourdain vorbea proză fără să o știe,

[119]Op. cit., 1963, p. 217,

Practicăm metalimbajul fără să ne dăm seama de natura metalingvistică a operațiunilor noastre: de fiecare dată când emițătorul și/sau destinatarul consideră necesar să verifice dacă folosesc același *cod,* Discursul este centrat pe cod: acesta îndeplinește o funcție *metalingvistică* [120]. Schimburile verbale precum „Nu te înțeleg? Ce vrei să spui?" și „Înțelegi ce vreau să spun ?" implementează funcția metalingvistică [121]. Dicționarele, gramaticile, comentariile de text și exegeza stau toate mărturie despre acest tip de activitate metalingvistică.

6) 11. Trebuie să analizăm încă un ultim factor *:* mesajul el însuși. „Scopul mesajului ca atare ... Accentul pus pe mesaj ca însuși este ceea ce caracterizează funcția *poetică* a limbajului." [122]O funcție care ocupă locul central în schema jakobsoniană.

Conform lui Jakobson, funcția poetică a unei opere nu este singura sa funcție, „o funcție care evidențiază aspectul tangibil al semnelor"; este doar funcția sa esențială, ceea ce nu înseamnă că este prezentă exclusiv în operele literare, întrucât se regăsește și în alte activități verbale, deși într -o poziție subsidiară, accesorie . Acesta este, de asemenea, un motiv , în opinia lui Jakobson, pentru care lingvistica nu ar trebui să se limiteze la domeniul poeziei. Jakobson citează două exemple în acest sens , pe care le vom reproduce integral: „De ce spui mereu *Jeanne și Marguerite,* Și niciodată *Marguerite și Jeanne?*

[120]Ibidem, p. 217.

[121]Sau, luați în considerare acest exemplu amuzant din același capitol: „Imaginați-vă un dialog la fel de exasperant ca acesta: « Elev în anul doi a fost picat.» «Dar ce înseamnă *a pica?» «A pica înseamnă* același lucru cu a *pica.»* «Și *a pica?» «A pica* înseamnă *a pica un examen.»* «Și ce este un elev *în anul doi?»"* insistă cel care pune întrebarea, ignorant în ceea ce privește vocabularul studențesc. „Un *elev în anul doi"* este (sau semnifică) un student în anul doi.

[122] Ibidem, p. 218.

Scanned with OKEN

„ O preferi pe Jeanne surorii ei gemene?" „ Deloc , dar sună mai bine așa": într -o secvență de două cuvinte coordonate", comentează Jakobson, „și în măsura în care nu intervin probleme ierarhice , vorbitorul vede, în prioritatea dată numelui mai scurt și fără să și-o explice, cea mai bună configurație posibilă a mesajului." Și al doilea exemplu de utilizare „cotidiană" a funcției poetice: „O tânără vorbea întotdeauna despre «groaznicul Alfred». «De ce groaznic?» «Pentru că îl urăsc». «Dar de ce nu *teribil, oribil, insuportabil, dezgustător!»* « Nu știu de ce, dar *groaznic* i se potrivește mai bine». Fără să-și dea seama, aplica procedeul poetic al paronomasiei [123]." Sau, din nou, faimoasa analiză a sloganului politic *Îmi place Ike,* Formată din trei cuvinte monosilabice care conțin trei diftongi /ay/, fiecare dintre aceștia fiind urmat simetric de un fonem consonantic. /..fk-.k/ [124]. 7 rimează *similar* cu *Ike,* al doilea dintre cele două cuvinte este , de asemenea, complet inclus în primul: aceasta este ceea ce se numește rimă ecou /layk/- /ayk/, iar efectul de sens este cel al unui subiect iubitor învăluit de obiectul iubit : rolul secundar al funcției poetice „întărește greutatea și eficacitatea acestei formule electorale" [125]. Jakobson observă, de asemenea , că poezia epică , axată pe persoana a treia, este centrată pe funcția referențială; poezia lirică, orientată spre persoana întâi, folosește funcția emotivă; poezia la persoana a doua „este marcată de funcția conativă și este caracterizată ca fiind suplicativă sau exhortativă, în funcție de faptul dacă persoana întâi este subordonată celei de-a doua sau a doua primei" [126].

[123] Ibidem.
Qn a remarcat dominanța unui nucleu similar /ay/ în unele dintre sonetele lui Keats .
[125] Ibidem, p. 219.
[126]Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Cele șase funcții de bază ale comunicării verbale competente sunt reprezentate de o schemă corespunzătoare a celor șase factori fundamentali :

REFERINŢĂ

CONATIV TOETIC EMOTIV

PUATIQUE

METALINGISTICĂ

Desigur, este dificil , dacă nu chiar utopic, să găsești mesaje care să manifeste doar una dintre aceste funcții: diversitatea mesajelor nu rezidă în monopolul unei funcții sau al alteia , ci în diferențele de ierarhie dintre ele. Structura verbală a unui mesaj depinde mai presus de toate de funcția predominantă. Din această perspectivă, poetica poate fi definită în întregime ca „acea parte a lingvisticii care se ocupă de funcția poetică în relațiile sale cu celelalte funcții ale limbajului ” .[14]

2^ Funcţia poetică "

Ulterior , Roman Jakobson se întreabă cum să recunoaștem, dintr -o perspectivă lingvistică , funcția poetică, elementul a cărui prezență este indispensabilă în orice operă poetică. Pentru a face acest lucru, el recurge la cele două moduri fundamentale de aranjare utilizate în comportamentul verbal : selecția și *combinarea.* Să luăm un exemplu și să considerăm „copil” ca temă a unui mesaj. Vorbitorul face o alegere dintr -*o* serie de substantive existente, mai mult sau mai puțin similare, cum ar fi *copil, puști, copil de treabă,* toate mai mult sau mai puțin echivalente dintr-un anumit punct de vedere; apoi, pentru a comenta această temă, alege una dintre

[14] Ibid., p. 222.

Cuvinte înrudite semantic - *dori, som me Ule. repose, somnole. Cele* două cuvinte alese se combină în lanțul rostit . Fiecare mesaj verbal este produs atât prin alegerea între unități simultane , cât și prin legarea unităților selectate în succesiunea vorbirii . *Selecția* și *combinarea* sunt cele două moduri fundamentale de aranjare a semnelor lingvistice , prezente la toate nivelurile. Semnul se remarcă astfel față de o *paradigmă.* virtual, conform unei relații de similaritate sau disimilaritate, și este integrat într -o *sintagmă* actualizat! conform unei relații de contiguitate. *Selecția* se produce pe baza *echivalenței,* similarității *și disimilarității.* a *sinonimiei* și al *antononimiei,* în timp ce combinarea *,* construcția secvenței , se bazează pe *contiguitate,* complementaritate . Jakobson leagă aceste două moduri de aranjare lingvistică de cei doi tropi fundamentali ai retoricii : *metafora,* unde un termen este substituit cu altul conform unei relații de asemănare, și *metonimia,* unde un termen îl înlocuiește *pe* altul conform unei relații de contiguitate: „Funcția poetică *proiectează* principiul *Echivalența axei de selecție pe axa de combinare.* Echivalența este promovată la rangul de proces constitutiv al secvenței! [127]Acesta este postulatul central al poeticii jakobsoniene. Unitățile de discurs - respectiv silabele, accentul cuvintelor, limitele cuvintelor, pauzele sintactice și lungimile prozodice - sunt considerate măsurabile și echivalente între ele prin metrică. Secvența poetică este astfel structurată prin reiterarea regulată a unităților echivalente, iar versul este definit ca un discurs care repetă parțial sau total aceeași figură fonică, deoarece echivalențele metrice sunt susținute de

Ibidem , p. 220; sublinierea noastră .

cu
ino
Q£ Scanned with OKEN

Asemănările sonore : rime, aliterații, asonanțe, paronomazie, omofone.

Declinare de responsabilitate

S71 me fellah chosir un feti de la biographer M^ pour en feire fe syrribofe, CE serait cehiki: un adolescent âge d'un huit ans est brillé per fes ws de trois

náoessas^ pentru a înțelege principalele linii ale carierei lui Jakobson. Există
3. Validitatea modelului jacobsonian

Schema lui Jakobson [128]a rezistat destul de bine criticilor relevante , parțial datorită simplității sale și parțial prin

I [7] Pentru a înțelege mai bine bogăția schemei Jakobsoniene, ar putea fi util să reamintim că, pentru Saussure, circuitul vorbirii între doi vorbitori se desfășoară în felul următor : un concept dă naștere unui ciclu în creier, imaginea acustică corespunzătoare (fenomen psihic); creierul transmite organelor fiziologice un impuls corelat imaginii acustice (proces fiziologic); undele sonore se propagă de la gura lui A la urechea lui A.

cu
c c
A3
U
en

Combinația ingenioasă a două forțe contradictorii aflate la lucru în limbaj , forța centrifugă și forța centripetă : forța comunicativă (funcțiile 1, 2, 3), în virtutea căreia „pun pariu *pe* Moadé ” și forța poetică, indiferentă de receptare și critică , autotelică. Funcția poetică debordează de poezie *stricto sensu* , extinzându-se la întregul limbaj, de la jocul de cuvinte la sloganul publicitar sau politic. Pe de altă parte, analiza poeziei, definită prin predominanța funcției poetice, trebuie să țină cont de celelalte funcții, utilizate , așa cum am văzut deja, în încercarea de a diferenția genurile.

Perspectiva comunicațională adoptată de Jakobson ascunde *funcția de simbolizare* a limbajului, în virtutea căruia suntem capabili să evocăm fragmente ale realității pe care nu le-am perceput niciodată în mod direct : aceasta este o funcție care provine din puterea de abstractizare inerentă semnelor în sine (cuvântul **fl** *înseamnă* „flacără”, dar simbolizează, într- un anumit cod literar , *dragostea*; **fes mon pote** înseamnă „ești prietenul meu”, dar are o conotație de familiaritate) .

Jakobson a fost adesea criticat pentru absența oricărei mențiuni a funcției *cognitive,* prin care ne determinăm relația cu lumea. Jakobson o echivalează cu funcția referențială , care, la fel ca celelalte, este supusă principiului comunicării . Totuși , pare evident că, în afară de divizarea structurantă a lumii operată de semne, am trăi într -un univers amorf , conectat la acesta prin instincte: prin structurarea lumii, așa cum se spune adesea , limbajul „construiește” realitatea. Mai mult , comunicarea nu este această întâlnire ideală față în față , unde totul se întâmplă fără rezistență, unde ambiguitățile , omonimele , paronimele sau ...

B (proces fizic); în final, circuitul este înregistrat în ordine inversă la nivelul lui B. Rezultă că, pentru Saussure, procesele de codificare și decodificare au loc la nivelul creierului, unde sunt stocate elementele codului , precum și operațiunile de „recuperare a memoriei ” .

a Scanned with OKEN

Scanned with OKEN

Din nou, „ non-diferența” (Pantani) este mai mult decât simpla relație a fiecărui individ cu lumea , care trece printr-un univers de credințe specifice mediului său social . Modelul Jakobsonian a fost , de asemenea , criticat pentru că este [129]prea general pentru a genera o taxonomie și o sintaxă și, în același timp, prea restrictiv. Astăzi, fenomenul comunicării este considerat mai complex și trebuie situat într- un context mai larg și mai puțin mecanicist decât o făceau teoriile informației . Searle și Austin, de exemplu, văd limbajul ca fiind opera anumitor operații intersubiective , o concepție care îi conduce la situarea conceptului de comunicare într- un context mai larg, în care perechea emițător/receptor nu întruchipează abstracțiuni, ci subiecți competenți la un anumit punct al propriei dezvoltări și ale căror „roluri” sunt „inserate” în discursurile pe care le susțin . Comunicarea nu este aceasta . Tête-à-tête ideal în schema funcțională reprezintă instanțele de emițător și receptor , care sunt mult mai complexe, dublate ca în cazul discursului literar, și în orice caz abilitățile lor nu sunt identice, ca la Jakobson, dar manifestă constant tendința de a se adapta una la cealaltă : acest lucru trebuie luat în considerare, în orice analiză a procesului comunicativ , a „imaginilor” pe care receptorul și emițătorul și le formează despre ei înșiși (imaginea lui A pe A; imaginea lui B pe B; imaginea lui B pe A; imaginea lui A pe B). Obscurcarea diferitelor fenomene de interferență, care pun sub semnul întrebării simetria ideală a abilităților emițător-receptor, a influențelor exercitate reciproc de diferiții parteneri prezenți, care duc la ajustarea permanentă a comportamentelor lor comunicative, provine din locul central ocupat în schema Jakobsoniană de funcția poetică, o reflectare a...

[129] Criticile vin, așa cum era de așteptat, în principal din partea cercetătorilor care se ocupă de teoria comunicării sau chiar din partea semiologilor (AJ Greimas) și a filosofilor limbajului (printre alții, Herman Parrei).

convingerea sa că poetica „are dreptul la primul loc printre studiile literare” , dar se dovedește că această alegere ideologică îl împiedică să disocieze între limbaj și poezie (de unde și păstrează o concepție monologică) și îl conduce la integrarea dimensiunii autotelice în centrul triadei comunicaționale fundamentale.

Modelul lui Jakobson a fost dezvoltat în două direcții, pe care le-a lăsat nespecificate . Conform lui Emile Benveniste, *enunțul* este „punerea în funcțiune a limbajului printr-un act individual de utilizare”: accentul este pus pe individul care vorbește, *vorbitorul,* pe relația sa cu lumea în momentul în care vorbește și pe faptul că orice vorbire se bazează pe un model de dialog între un vorbitor și un *destinatar,* care pot, în principiu, să schimbe rolurile. Această situație ··· Structura fundamentală a dialogului este „imprimată” în limbaj prin prezența unor forme specifice numite *„shifters”,* care centrează limbajul pe subiectul vorbitor și pe momentul însuși al vorbirii sale:

— pronume personale , adjective posesive și pronume la persoana I și a II-a *(eu, al meu, al meu;* tu *, al tău, al nostru etc.*);

— adjective, pronume și adverbe demonstrative (ce, *ceci, ici, void...);*

— Adverbe și locuțiuni de timp care se pot referi doar la momentul în care vorbesc *(acum, azi, ieri, mâine, peste opt zile...);*

- Timpurile temporale, în special prezentul , ca formă primară a momentului în care vorbesc , din care se dezvoltă formele trecutului (ceea ce nu mai este prezent) și ale viitorului (ceea ce nu este încă prezent). Perfectul perfect marchează o relație de continuitate cu momentul evocat; imperfectul este un prezent al trecutului; trecutul simplu, timpul narațiunii istorice, marchează distanța vorbitorului față de momentul evocat. Interogarea (enunț menit să provoace un răspuns), forme specifice de vorbire (unde "?", "unde"), *insinuarea* (ordin, interdicție, apel), *modalități* (exprimate prin termeni care întăresc sau atenuează prezența vorbitorului în enunț: *poate* , *cu siguranță , probabil)* . primesc întotdeauna de la Fénonciation.

Începând cu anii 1970, acestea au fost grupate sub denumirea *de pragmatică* Fenomenele lingvistice se situează de-a lungul a trei axe: rolul interlocutorilor , rolul contextului situațional și rolul utilizatorilor limbii. Primul nivel examinează noțiunea de enunțare, adăugând la aceasta studiul limbajului ca *act* . (Anumite verbe, numite *verbe perjominale,* atunci când sunt folosite la persoana întâi, pun în scenă *un act în sensul cel mai puternic al cuvântului: am promis, am jurat, renunț, desemnez etc.), și dinamica puterii* dintre interlocutori (relații de ierarhie socială , cunoaștere , putere *și* voință , care determină anumite forme ale enunțului) . A doua axă privește rolul *presupozițiilor* în enunțuri: acestea sunt afirmații care nu sunt enunțate explicit, deși sunt necesare (implicite) pentru

Q^ Scanned with OKEN Scanne

Înțelegerea întregului (de exemplu, *„deschide fereastra!”* presupune că *fereastra este deschisă).* Aceasta înseamnă că contextul situațional și lingvistic (circumstanțele externe și ceea ce ar fi putut sau ar fi trebuit să fie spus , dar nu a fost spus) joacă un anumit rol în formularea enunțului și nu mai puțin în receptarea acestuia . Cât despre a treia axă, aceasta se ocupă de *actele indirecte.* a limbajului, ceea ce explică formulările politeții, ironiei, vicleniei și jocurilor de cuvinte.

Pornind de la aceste noțiuni , lingviștii se străduiesc să ajungă la o *tipologie a discursurilor,* încercând să coroboreze diferitele funcții ale limbajului, aspectele pragmatice , categoriile de referenți implicați și rolul social al discursurilor în cauză. Funcția metalingvistică predomină în discursul dicționarelor, gramaticilor și tratatelor lingvistice , dar aspectul lor didactic se încadrează în pragmatică și, în plus, acestea fac parte dintr -o funcție de pedagogie socială; discursul publicitar este puternic marcat de funcția poetică, care atrage atenția asupra mesajului, dar este și îndreptat către referent; cu alte cuvinte, are un puternic aspect pragmatic (de convingere sau seducere a destinatarului) și face parte și din relația socială comercială; discursul științific este caracterizat prin ștergerea funcției expresive; discursul testimonial evidențiază funcțiile expresive și referențiale . Scriitorii vorbesc, de asemenea, despre un „discurs literar”, care poate fi analizat în mai multe *genuri.* și subgenuri.

Lectură suplimentară

Benvcniste, Émile, Promenade *în lingvistică generală,* b2. Gallimard, 1966. 1974
Delas, Daniel, *Roman* Jnfcohson. Bertraiid-Lacosie. 1993
Jakobson, Roman, Eseuri de *lingvistică generală ,* traducere și prefață de
Nicolas Ruwet, Miezul nopții, 1963

Maingingcau, *Dominique . Elemente de lingvistică pentru text* . DuRod. 1993
Todorov, Tzvetan. *Teorii ale simbolurilor.* Le Seuil, „Points Essais", 1977

Q^ Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN

La poétique dans un nouveau paradigme

- Ştiinţele umane în anii 1960 - Apariţia structuralismului ; - polemici şi discuţii între cadrele universitare ; - exploatarea moştenirii formaliste ; - postulatele de bază ale analizei textuale ; - nivelurile de descriere

1 *Născut din structuralism*

E. În Franţa, dominaţia spiritului istoricist combinată cu impresionismul jurnalistic[130] Acest • lucru a împiedicat mult timp — în ciuda proiectului anunţat de Valéry — orice dezvoltare a poeticii. Abia din 1960 , sub dubla influenţă a structuralismului în etnologie şi lingvistică (C.L. Lévi-Strauss, R. Jakobson, É. Benveniste) şi a unei anumite abordări filosofico-literare (Maurice Blanchot), au apărut primele încercări de analiză structurală a literaturii, în special sub forma unui interes reînnoit pentru figurile retorice , versificaţie şi o explorare a structurilor narative şi...

130Aceasta nu împiedică discordia să domnească în relaţiile dintre cei doi, aşa cum arată Antoine Compagnon, care vede în aceasta chiar continuarea unei vechi rivalităţi, în special între tradiţia istorică şi academică a benedictinilor şi tradiţia retorică a iezuiţilor, cf. A. Compagnon, *La troisième république des lettres. De Flaubert à Proust,* Le Seuil, 1983, pp. 5-191.

textuale: această lucrare este constant legată de numele lui Roland Barthes. T.

Iluminat

dasaqucs <S o experiență listă (Grupuri de teatru antic din Sortane, 1936), lovită de scena criticii universitare, apoi influențată de

Faraonul a avut ideea unui „tip de scriitor care îndrăznea să depășească limitele stilului, ale literaturii, pentru a ajunge la un fel de formulare «albă». *Gradul zero de evaluare inter pares* (1953), reflectând asupra limbajului literar și a condițiilor sale istorice , avea să mărturisească „o anumită *dificultate în* literatura <te, condamnată

producție). Lucrări despre *Michelet* (1954), Sir *Racine* (1963), eia, iluzii

critae stale qui *áxrúfíeàis și Mitologii* (1957), reflecție asupra miturilor

Elemente de semiologie (1964), *Sistemul modei* (1967), analiză a afirmațiilor referitoare la moda feminină și „codul" pe care aceasta îl manifestă.

nu -i

en «ferie te tirarne de l'ambiguflé sericite et de la castrata *(S/Z,* 1970) și eseuri despre *Strie, Fourier, Loyola* (1971), manifestând o iritare de oțel pentru semnificația unui simptom intens al inocuncienților (Freud , Lacan) și pentru particularitate

Tel Quel redirecționează , Operele lui Barthes au revizuit pozițiile „Noii Critici" pentru a reformula loturile funcționale ale semnificatelor; acestea au tins să abolească mitologia istorică a „tătarilor" și „operei" în contextul dezbaterii în opera literară , în contextul rapoartelor.

Scanned with OKEN Scanner

I profund» între semne și ITtomme. viskm aplicat unui obiect foarte complex , Japonia , *ÒKK Imperiul Semnelor* (1970).
Precursor al criticii formaliste R. Bartle ava: *Purificarea textului* (1973), *p^sis Roland Barthes par l'éném*e (1975), respinge încercarea de „scientificitate" de a invoca plăcerea pe care textul o face să o experimenteze cititorul , Feñexi -ul „coexistenței" care rezultă din acesta și „savoarea" umană, mai prețioasă decât „savoarea" în sine (Fragmente *de discurs al unui îndrăgostit,* 1977). Profesor la Biserica Franței din 1976, R. Barto a decedat în martie 1980 .

Este justificat să vorbim despre „ lingvistică structurală " dacă paralizia faptelor ia în considerare , în special, relațiile, în special cele sincronice, dacă precizia naturii acestor relații *ocupă* un loc special în cercetare și mai ales dacă cunoașterea acestei precizii constituie un obiect esențial al cercetării. Numai prin plasarea sincroniei în centrul cercetării lingvistice a devenit evidentă necesitatea unei metode descriptive , iar aspectul structural, ascuns în spatele teoriei istorice , a devenit „conștient". Potrivit structuraliștilor, limba este un întreg organic care nu este compus din fapte izolate , fără relații reciproce: dimpotrivă , formează o totalitate în care părțile depind unele de altele. În acest sens, putem spune, de asemenea, că o operă literară, o operă de artă, este „organică". Limba nu este un organism în sensul pe care termenul l-a dobândit în științele naturii: acestea se ocupă de obiecte fizice. Ne-am dat seama că, dacă echivalăm F cu un obiect fizic, dacă considerăm sunetele doar ca vibrații ale lui F sau dacă descriem mișcările organelor prin care acestea sunt produse, cu greu depășim granița care separă limbajul de lumea fizică : acum, așa cum am văzut, limbajul este o *formă*

2 *Le Petit Robert 2. Dicționar universal! al LUCRURILOR progres alfabetic și unalogic ,* op. cit., 1990.

simbolic. Este compus din *simboluri* Și simbolurile nu aparțin lumii fizice.

O nouă scară de valori aplicabilă practicilor lingvistice a apărut odată cu introducerea de către Saussure a perspectivei sociologice : faptul că limba nu este un organism viu , ci un mijloc de comunicare între oameni explică de ce lingvistica a îndeplinit chiar și rolul unei științe de vârf în revoluția metodologică a științelor umane și sociologice. Jean Piaget susține că structuralismul lingvistic s-a născut odată cu introducerea de către Saussure a sincronicității și, prin urmare, cu afirmația sa că alături de istorie există *sistemul* - termenul saussurian pentru conceptul mai recent de structură .

Studiile literare care anterior erau de natură istorică și psihologică, dedicate persoanei și mediului scriitorului sau originii și condiționării producțiilor literare , se îndreaptă spre o analiză a operei ca totalitate, ca structură, independentă de locul sau timpul în care a apărut opera. Ca și în lingvistică, această nouă orientare a cercetării literare se numește *structuralism.* Această nouă metodă ... Aplicat în diverse discipline, structuralismul, în special , seamănă oarecum cu „bricolajul" descris de Claude Lévi-Strauss, întrucât „ scopul oricărei activități structuraliste ... este de a reconstrui un obiect în așa fel încât să se manifeste în această reconstrucție regulile de funcționare ale acelui obiect"; sau , după cum spunea Roland Barthes, „ structura este, prin urmare , de fapt, un simulacru al obiectului". Mai mult decât o metodă, el reprezintă în Franța o mișcare de gândire, chiar un program ideologic care a triumfat la mijlocul anilor 1960 .

Antropologia a fost prima care a beneficiat de importul modelului lingvistic într- *o* disciplină legată în mod tradițional mai mult de științele naturii : în lucrarea sa intitulată *Structurile elementare ale rudeniei* (1948), Claude Lévi-

MTRÜDUCTÍON A LA POÉTIQUE.

Strauss concepe sistemele de comunicare organizate ca o formă de limbaj. Potrivit lui, comunicarea funcționează pe trei axe: schimbul de femei corespunde structurilor de comunicare ; schimbul de bunuri și servicii corespunde structurilor economice ; și, în final, schimbul de mesaje corespunde structurilor lingvistice . Structuralismul , a cărui particularitate constă în aplicarea metodelor lingvistice în științele umaniste și filozofie , nu este un fenomen izolat, ci reflectă caracteristicile gândirii moderne în ansamblu. Perspectiva structuralistă , definită în primul rând prin introducerea *structurilor structurale* ... s estires vite extinse et on a vu dans toute culture un set de sisteme simbolice, inclusiv limba, căsătoria, economia, Tari, știința, religia .

Anii 1960 marchează astfel momentul în care conceptele lingvistice au fost considerate un instrument formidabil al modernizării intelectuale ; o astfel de modernizare a necesitat o unificare metodologică, iar conceptele lingvistice păreau capabile să își asume o astfel de misiune. A doua jumătate a secolului al XIX-lea, precum și primele decenii ale secolului al XX-lea, au fost caracterizate de o mare fragmentare a cunoașterii în discipline izolate : această fragmentare părea atât de mare încât orice încercare de a propune o sinteză părea sortită eșecului. Filosofia limbajului a afirmat imposibilitatea oricărei corespondențe între limbaj și lumea exterioară. Existențialiștii, la rândul lor , au văzut omenirea ca pe o ființă izolată. De-a lungul științelor umane , fragmentarea a fost văzută ca un fel de lege imposibil de încălcat . Descoperirile relativității , fizicii cuantice , freudianismului, antropologiei și geneticii au alimentat un sentiment de confuzie haotică . Structuralismul a apărut astfel din nevoia unui „ sistem coerent”, o metodologie capabilă să unifice științele într -o nouă ordine .

sistem de amplificatori. A fost, de asemenea, o reacție împotriva dezechilibrării și disperării moderne , în măsura în care propunea o viziune științifică asupra lumii, percepută ca fiind reală și inteligibilă .

La nivelul investigației literare , lingvistica își propune să dezvolte un model al sistemului literar conceput ca o entitate completă, adaptabilă oricărei opere, bazat pe principiul structurării și ierarhizării unităților . Nu este mai puțin adevărat că climatul general al vremii era receptiv la formulări de natură tehnică , iar influența lui Lévi-Strauss s - a dovedit decisivă în acceptarea entuziastă a modelului saussurian de modernizare , model care insista asupra primatului lingvisticii asupra științelor umane . În ciuda faptului că Cursul lui Saussure a fost scris în franceză, acesta a fost receptat în Franța cu o întârziere și o rezistență datorate, printre altele, lansonismului [131]și numeroaselor obstacole instituționale : totul despărțea critica tradițională de punctele de vedere susținute de Critica Nonvelie et al. În primul rând , exista o aversiune lansoniană față de orice generalizare. Totuși, atingerea unui nivel de abstractizare era esențială pentru literarismul tehnic, care revendica o abordare științifică a analizei . Cercetătorii aparținând Noii Critici intenționau să practice teoria literară cu scopul declarat de a întrerupe monopolul absolut al tratării istorice a literaturii, a ceea ce se numea *istorie literară [132], pe care* o criticau .

131 În Istoria literaturii franceze (1894), în studiile sale despre Bossuet, Boileau, Corneille, Voltaire etc., în *Manualul bibliografic de literatură franceză ,* Gustave Lanson (1857-1934) , care a condus publicația între 1909 și 1912, a încercat să aplice metoda istorică istoriei literare pentru a-i oferi o bază riguroasă, istorică și externă. Critica sa a fost considerată de adversarii săi responsabilă pentru o anumită scleroză în studiile literare predominantă la nivelul instituțiilor universitare.

132A fost format ca reacție împotriva criticii literare practicate de Lemaître, France, Brunet și Faguet, care fusese acuzată de impresionism încă din jurul anului 1900.

Scanned with OKEN Scanner

Qlj Scanned with OKEN

a se concentra asupra unei opere prin relația sa cu autorul său sau chiar exclusiv asupra particularităților unei singure opere, fără a vedea vreodată opera individuală ca pe un element aparținând unui sistem; cu alte cuvinte, a explora exclusiv presupusele relații cauzale dintre viața unui autor și opera sa. Această nouă modalitate de a analiza textele literare a provocat imediat o reacție violentă din partea criticilor academici , ale căror fundamente au fost astfel puse sub semnul întrebării .

În timpul exilului său forțat în Statele Unite, Claude Lévi-Strauss (1941), renumitul antropolog, l-a întâlnit pe Roman Jakobson, iar această întâlnire avea să influențeze decisiv cursul cercetării literare din Franța. La întoarcere , a atras atenția asupra a ceea ce considera revoluția saussuriană. Ulterior, avea să aplice modelul lingvistic analizei miturilor , ștergând orice referire la subiect sau la istorie. Acest lucru este evident în * *Gradul zero de scriere** ([133]1953) și cu atât mai mult în **Mythologiques**.[134] În 1957, Roland Barthes a început să interpreteze anumite figuri emblematice ale culturii de masă ca semne de descifrat. Semiotica anilor 1960 a sistematizat această abordare , impunându-se ca o știință prin care totul , de la modă la bucătărie, poate fi înțeles în termeni de semne. Succesul public al lui Roland Barthes a oferit o oportunitate extraordinară de a populariza lingvistica.

Jacques Lacan, la rândul său, a revitalizat psihanaliza înzestrend -o cu un program științific fără precedent de la Freud încoace, care a folosit și el lingvistica , în măsura în care a declarat că „inconștientul este structurat ca un limbaj: al său

133H discerne în spatele fiecărui sens mitic sensul narativ : narațiunea este semnificantul, sensul mitic este semnificatul. Prin urmare, se poate studia un mit în tañí ca pe un cod.

134 Roland Barthes, *Mitologii,* Seuil, „Pierres vives", Paris, 1957.

Scanned with OKEN

Teoria, bazată pe ideea universalității structurii redipiene , a unui subiect sfâșiat , radical străin de sine însuși, merge în căutarea, asemenea celorlalte științe umane , a invarianților, a universaliilor, pornind de la aceeași respingere a subiectului .

Iluminat

Jacques Laso (1901-1981). Psihanalist și psiholog francez , dedicat psihanalizei după teza sa despre „ *Psihoza paranoidă în relația sa cu psihoza persecutorie ".* (1932). ü a deschis noi căi în studiul psihozelor infantile . Analiza sa a etapei (sau fazei) oglinzii mutante a evidențiat rolul crucial al imaginii corporale totale și semnificația propriului corp în constituirea identității subiectului (...) Pentru Lacan, nu prin vorbire (extragându-se din semnificant) ființa umană accesează dialectica subiectului; aceasta este guvernată nu de modelul psihanalitic (psihologic), ci de cel dezirativ , care este „dorința pentru Celălalt" […J Apropiind psihanaliza de lingvistică, Lacan caută să găsească în inconștient aceleași structuri de angajare și interpretează simptomele nevrotice în termeni de metaforă (represie) și mononim (deplasare) . Cura analitică are ca scop să facă subiectul să găsească acea parte a discursului care lipsește „pentru a restabili continuitatea propriilor sale « Leziuni de sine » ." Lacan dorea să realizeze o „întoarcere la Freud"; coperta sa, stilul său hermatical îi datorează mult lui Mallarmé și este susținut de numeroși psihanaliști… Multe dintre lucrările sale sunt adunate în *Écrits (Scrierile sale).* (1966), iar sanatoriul său (te psychsnalyse) este în curs de [publicare] [135]. _____

Asistăm la aceeași reînnoire în sociologie, în cadrul căreia Pierre Bourdieu întreprinde o reunificare a disciplinei, dispersată în multiple direcții , influențată de multiple curente ideologice , grație accentului pus, la începuturile sale, pe paradigma structuralistă.

[135] *Le Petit Robert* 2, op. cit.

În formularea unor programe ambițioase, de o |

Eșecul științific cu atât mai mult , în contextul interdisciplinar, aceste noi științe ale omului concurează cu filosofia și nu mai puțin cu istoria, ale cărei fundamente au fost subminate de postulatul fundamental aistoricist al structuralismului secolului al XIX-lea : neîncrederea în istorie se explică și prin deziluziile intelectualilor de stânga de după război, deoarece speranța hrănită atât de existențialism, cât și de marxismul triumfător postbelic primește lovituri dure .

Ifictaragê '

—■ww ■■■» a*« JLMHW 9HMB .'WíWí^n^rfíMBFKSfl —*w ww-fl.- înni - xa St. Futurismul a apărut , nodosi vane si il sil s'éfedt seutemí agi ffe ffe dovedesc că Frá^t, ptw be oonnaissabk; a trebuit să fie asimilat cu un &M. Că evenimentele sodai și evenimentul psihic nu au în sine NIMIC. adică, dar ^f&j referindu-se neapărat la o posibilitate, că Pâémsní al tefcteatului ns puise ârd a considerat că, în raport cu restul pânzei, iată câteva vé - ^ prime care, s dies au fost ridicate în iterine, permitând de rasante [1] scuzi un *fiáis voci* asorti d'un sufix prântieux tons tes tenent, de Pfafcn à freud, de la solidarité des parties [... J Putem spune chiar că taxonomia cedează locul săracilor înainte de {'organizare în ziua în care gândirea ooddontate descoperă miturile totalului cuprinzător; nu vom fi întocmit un Facto de naissanoe di structuraiiane: sussi .

de dragul cauzei, Fiul va spune că Aristotel a făcut taxonomie într-un mod grozav în sivár te sajare din trecut biotogiqise moderne; sau akrs; ai cedrare, inffóchira-t-cn tolte concept antique ou médtevate pour la rend fonctionte ou portense, en germe, de tous ses dévdoppemerts tutors la chose n'présenta guère de difficulty à Fon pense à la foute des sy^mes qui, depuis tes aurores de l'Oxâdent, sacriffens de tes aurores de l'Oxâdent, sacriffens de te grand au PAIRS opposition essentiels dans Fabord structuraliste des phénomènes »,

vor fi cel puțin șapte ființe umane și nu vom putea renunța la niciuna.

réflexion tirailtee coire lliistoire et Fanhi viate, dime part, aire febràire și te

contingent, de faliment

Aceste relații, el ar trebui să le aranjeze, dacă Pon tecrivé Ie structuralismele îndrăznesc structurile impuse de o traducere sonetică a cărei consecință ar fi să urmeze omul. Nu pentru a atribui un obiect juxtapus altora, ci ca golul lăsat de o reflecție care se desfășoară în ordinea lucrurilor și restabilește primatul, poate provizoriu, al limbajului și al reprezentării empirismului. [...] Aceasta este , în analiză completă , întrebarea: cum se poate oferi un model care să formeze domeniile lumii în diversitatea sa ? Aceasta, într-adevăr, se pune pentru abordarea structuralistă și se specifică aici, în cadrul teoriei structurale, în destinul diacronicului și al ordonării.

Formalizarea este, de fapt, o cerință esențială : nu doar a pune în practică și a aplica o mulțime de „impuneri", garantând Structura în manifestările sale repetate , a realiza anumite izomorfisme sau diverse reprezentări ale unei singure axiomatizări , structura trăiește din această diferență fundamentală care este complet ascunsă în momentul gândirii: formă și conic, runa definind ceara , făcând semantica fenomenelor; oricare ar fi efectul , dacă există o combinație și o rețea de operații, numai prin intermediul acestora se poate vorbi despre structură, adică finalitatea unui potențial de transformări. Nimic din statutul Inferiorului nu este ca cel al tee-ului , sau ceka te la c^^. În acest fel, nu este vorba de o qjimpuvisation a realului , ci de ferir cri? Noi, ceea ce structuralismele vizează prin fondarea xiprématiei te ladre ignisteli; Este acest filtru, așa cum o demonstrează matricele, care a răsplătit pariul despre cum să stabilești o abordare științifică în ceea ce , în afara enunțului, nu are fii? Și chiar și enunțurile sunt supuse unei retorici, produs al reduplicării operei celice . H este suficient pentru a te convinge să abordezi aceste două formule în care se proclamă mâna structuralistă : „Incomodanța este structurată ca un limbaj" (Jacques Lacan); „Vom spune că există știință umană, nu peste tot unde este vorba de omul , ci peste tot unde analizăm, în dimensiunea proprie științei umane, normele tale, regulile tale, mulțimile tale semnificative care dezvăluie conștiinței coalițiile formelor și conținuturilor sale " (Mìdiel Foucault)?

[9] *Enciclopedia Universalis,* 1985, Robert Setrick, *Structuralismul,* pp. 665-668.

Pe de altă parte, grupul cunoscut sub numele de Noua Critică, a cărui atenție era concentrată mai mult pe necesitățile strategice ale momentului decât pe unitatea metodologică a cercetării lor, a început o campanie de protest deosebit de bine executată împotriva criticii academice tradiționale . Atacul s-a concentrat asupra metodologiei lui Lanson, acuzat că a abandonat sistemul, viziunea de ansamblu asupra literaturii, în favoarea detaliilor. Structuralismul s-a prezentat astfel ca locul de unde s-a exercitat o critică virulentă, deoarece fundamentată științific, a validității realizărilor gândirii occidentale: ofensiva structuralistă provenea din instituții prestigioase, dar marginale în raport cu Universitatea (Collège de France, ENS de pe rue d'Um, École pratique des hautes études, CNRS, dar și anumite facultăți provinciale unde structuraliștii dețineau poziții de putere). Anul 1965 a marcat un punct decisiv în controversă . Unul dintre primii care s-au revoltat împotriva abordării istorice a studiilor literare a fost Roland

Barthes: lucrarea sa * Despre *Racine* [*] *(1963)* a provocat o reacție violentă din partea criticilor academici , concretizată în **Noua critică sau noua impostură* [136]* (1965), un pamflet scris de Raymond Picard împotriva tuturor celor care pretindeau că stabilesc o nouă modalitate de abordare a literaturii, la care Barthes a dat un răspuns categoric în * *Critică și adevăr** [137]*(1966).* Raymond Picard, profesor la Sorbona și specialist în literatura Racine , a devenit astfel purtătorul de cuvânt al unei lupte pentru putere care a implicat în cele din urmă definirea unui domeniu de expertiză: mesajul era clar, istoria ...

Critica literară tradițională nu dorește ca critica structurală să „atace" textele canonice ale literaturii franceze . În același an, Sorge Doubrovsky a publicat * *Pourquoi la Nouvelle Critique: critique et objectivity** *(De ce noua critică: critică și obiectivitate)* . unde face bilanțul disputei , afirmând categoric că Noua Critică a trebuit să se dedice examinării formelor, sistemului lor sincronic. Tehnicismul a prevalat în cele din urmă, urmând o strategie deosebit de bine executată [de] alianțe între discipline : revista *Tel Quel,* condusă de Philippe Sollers, Jean Edwin-Hallier și Renaud Matignon, a primit cu brațele deschise toate avangardele, în special literare (revista susținea Noul Roman) și intelectuale (acordând un spațiu amplu lucrărilor Noii Critici) și a sedus în special tineretul studențesc, mai ales prin această interdisciplinaritate militantă care o făcea specifică și nu mai puțin prin programul său de detronare a unui sistem de cunoaștere care nu mai era satisfăcător. Consacrarea a avut loc odată cu intrarea în Collège de France a lui Claude Lévi-Strauss (1960), Michel Foucault (1970) și Roland Barthes (1975) și a continuat odată cu crearea de noi universități înainte și mai ales după Mai 68: înființarea departamentelor de lingvistică la Vincennes în 1968 a echivalat cu o recunoaștere intelectuală și instituțională a unei a treia căi între științele umaniste clasice și științele „ dure " .

[13] Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivity,* Mercure de France, 1966 *(De ce noua critică? Critică și obiectivitate,* traducere de Dolores Toma, prefață de Romul Muntcanu, Univers, București, 1977).

[14] Vezi, de asemenea, pe acest subiect, două lucrări care oferă o privire de ansamblu asupra complexității vieții intelectuale în Franța: Pascal Ory și Jean-François SirincUi, *Les intellectuels en France, de l' affaire Dreyfus à nos jours,* Armand Colin, „Histoire", 1992, 01; Pascale Goctschcl, Emmanuelle Loycr, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle,* Armand Colin, „Cursus", 1994.

[136]Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture,* Jean-Jacques Pauveit éditetir, tipărit în Olanda, *Libertés.* col, regizat de Jean- François Revel, 1965.

[137]Roland Barthes, *Critică și adevăr.* Seuil. Paris. 1966.

CU
c
c
C3

în

Qh Scanned with OKEN

[Structuralism şi Formalism

:==rzjr=^x==z^^==========z^.^z==e=^^rni=r^r'TTSTTz^~========^^

Momentul pare potrivit pentru a motiva amploarea prezentării noastre a formalismului rus : ni se pare că în Franța, atât datele din cadrul în care a evoluat gândirea, cât și anumite circumstanțe istorice, au determinat accentul , pe care unii l-au considerat chiar excesiv , pus pe teoriile formaliste, până la punctul de a gestiona însuși cursul cercetării, în special în studiile narative. Din punct de vedere metodologic, structuralismul literar a apărut foarte devreme ca succesor al formalismului rus (pentru Michael Riffaterre , acest lucru era atât de evident încât uneori se referea la reprezentanții Noii Critici drept „ formaliștii francezi "). Este demn de menționat că multe critici aduse structuralismului literar explică limitele sale tocmai prin imaginea pe care și -a creat - o despre sine ca succesor al formaliștilor ruși . Pierre V. Zima [138], ca să dau doar un exemplu, explică incapacitatea criticii de inspirație structuralistă de a accesa o perspectivă sociologică a fenomenului literar printr -o dublă conjunctură: pe de o parte, a fost concepută ca moștenitoare a formalismului rus, a cercetărilor lui T. Todorov, C.L. Bremond sau a „primului" Barthes, ignoră gândirea Cercului *Lingvistic de la Praga,* a lui Fautre și evită strategic confruntarea directă cu structuralismul genetic al lui L. Goldmann. Așa au fost obscurate teorii precum natura duală a artei , așa cum a fost propusă de filosoful german Theodor W. Adorno . Acest lucru nu ...

Aceasta nu înseamnă că cercetătorii francezi contestă vreo relație între text și mediul social, ci că, pentru o vreme, se mulțumesc mai degrabă să o pună între paranteze: lucrările lor nu sunt interesate de condițiile socio-economice ale producției literare, nici de rolul instanțelor colective de producție și receptare și nici măcar de anumite mutații din cadrul faptului literar care pot fi surprinse prin luarea în considerare explicită a evoluției sale istorice.

De asemenea, s-a observat că influența puternică exercitată de formalismul rus a dus la o anumită deconectare între poetica franceză și evoluțiile cercetării angio - saxone , de exemplu . La aceste critici trebuie adăugați și alți factori : de exemplu , adoptarea saussurianismului în Franța a fost considerabil întârziată , în timp ce în alte părți se făcuseră deja de ceva vreme încercări de a depăși anumite postulate ale sale , percepute ca fiind

[138] Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire* > liatón Generale d'Éditions, 10/18, Paris, 1978, p. 221 mp

mecanice . Potrivit lui Marc Angenot [139], ideile lui Saussure au călătorit de la Geneva la Paris în patruzeci de ani [140], cu un ocol prin Moscova, unde i-au inspirat pe formaliști, și prin Sankt Petersburg, unde, încă din anii 1930, Baku și-a formulat primele critici la adresa acestora.

Se poate spune fără a se risca prea mult că , dintre toți cercetătorii perioadei, T. Todorov a întreținut cea mai complexă, pentru că și cea mai diversă , relație cu formalismul rus: lui îi datorăm, într-un fel, „lansarea" pe „piață" a ideilor celor mai reprezentative texte ale formaliștilor: antologia *Teoria literaturii.* include traducerea a paisprezece dintre cele mai reprezentative texte semnate de V.

^ *Muie Angcnot., Structuralismul ca sincretism: distorsiunile instituționale ale lui Saussure,* în John Fekete (ed.), *Alegoria structurală. Întâlniri reconstructive cu noua gândire franceză,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 19B4, pp. 150-164.

[140] Saussurianismul a fost acceptat în Franța de Gougenham, Martinet și Prieto abia după 1945.

Șkiovski, O. Brik, B. Tomașevski, B. Eikhenbaum, V. Propp etc., și tot el a fost cel care a întreținut, printr -un lung dialog scris, relații fructuoase cu mișcarea menționată, pe care a comentat-o de cel puțin trei ori: în prefața volumului *Teoria literaturii* (1964). în studiu. publicat inițial (1965) în revista L' *Homme* sub titlul *Moștenirea metodologică a formalismelor.* retipărit ulterior în volumul *din* 1971 intitulat *Poetica prozei* și, în final, într - un capitol lung despre aceeași problemă. inclus într- o lucrare care mărturisește un toumanl în preocupările și credințele sale . *Critica criticii (\9K4) ìà* .

Cât despre ideile lui Propp, acestea erau destinate unei cariere de succes, aflându-se la originea unei întregi dezbateri privind gramatica narativă (Barthes, Todorov, Greimas, Bremond, Ricoeur etc.), structurile actanțiale (A.J. Greimas), logica „posibilităților narative" (Claude Bremond), o dezbatere în care și-au exprimat opinia atât cei incluși în structuralismul „științistic", intransigent , cât și susținătorii curentului „moderat" (T. Todorov, G. Genette) . Intransigenți sau moderați [141], cercetătorii anilor 1960 s -au recunoscut cu toții ca moștenitori direcți ai formalismului rus . Termenul *„formei"* După cum am înțeles deja, aceasta nu ar trebui considerată într - un sens restrâns, mecanicist : pentru formaliști, forma cuprinde toate aspectele operei, iar însăși existența sa este înțeleasă în termeni relaționali, prin relațiile dintre elementele operei , dintre un element și operă, dintre operă și literatura națională . Forma este un fascicul de funcții, iar definiția lui Jakobson a literarității indică nivelul la care

$1 Pentru informații suplimentare despre împărțirea în „intransigenți" și „moderați", vezi Thomas Pavel, * *Mirajul lingvistic : un eseu despre modernizarea intelectuală *,* Minuit, 1988.

Scanned with OKEN Scanner

Investigația trebuie să fie limitată. Așa a devenit posibilă , potrivit unor cercetători [142], strania includere între paranteze a funcției referențiale , inclusiv datorită unei interpretări eronate a textelor lui Jakobson din 1931. Jakobson vedea autotelismul ca pe o componentă printre altele a structurii complexe a poemului, iar în 1960 a susținut principiul ambiguizării referinței, ca o reflectare a supremației funcției poetice, dar fără a revendica obscurizarea radicală a acesteia . Jakobson a văzut însă doar două posibilități pentru a depăși teoria autotelismului pur (iar cercetările franceze au urmat din nou): studiul motivației (având în vedere veridicitatea textului, mai degrabă decât adevărul său) și extinderea analizei elementelor nesemnificative către domeniul semanticii , al „ structurii tematice [143]” .

Deși înțelegem semnificația noțiunii de autonomie în contextul istoric în care a apărut, este mai dificil să înțelegem acceptarea sa ca atare în Franța, unde nu s-a făcut nicio încercare de a exploata conceptul de „dezautomatizare”: aceasta deoarece aici l -am urmat din nou pe Jakobson , care declarase în introducere **(Către** *o știință a artei poetice)* în volumul *Teoria literaturii împotriva* Orice asimilare a gândirii „ formaliste” cu platitudinile banale despre secretul profesional al lui Kart, care ar însemna să facă lucrurile vizibile prin dezautomatizarea lor și transformarea lor în surprinzătoare [...], când, de [144]fapt, în limbajul poetic , este vorba despre o schimbare esențială în relația dintre semnificant și semnificat, precum și dintre semn și concept . Acum, tocmai această teorie a dezautomatizării (legată de noțiunea brechtiană de alienare) este o nouă viziune asupra...

[142]Jean-Michel Adam, *Limbă și literatură. Analize pragmatice și textuale ,* Hachette, Paris, 1991, p. 25.

[143]Cf. T. Todorov, *R. Jakobson poetic, în Poetică, n. 7,* 1971.

[144]Teoria literaturii, Texte ale formaliștilor ruși reunite, traduse și prezentate de Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1965, p. 10-11.

Ofc Scanned with OKEN Scanner

CD cc rân d O)

Scanned with OKEN

obiecte, care ar fi putut, dacă acest lucru ar fi fost luat în considerare, să formeze baza unei teorii a recepției (care, chiar în momentul înfloririi teoriilor palice în Franța , era legată în Germania de cercetările lui Hans Robert Jauss). T. Todorov acceptă pe deplin ideile lui Jakobson pe această temă: „ Ni se pare astăzi că ideile în jurul cărora s-a constituit doctrina formalistă se găsesc la marginea sistemului . Acesta este sunetul ideilor despre automatismul percepției și despre rolul renovator al Părții ... Dar este cu siguranță o simplificare să identifici valoarea unei opere cu noutatea sa , așa cum tind uneori să facă formaliștii . ”[145]

Lectura franceză ” a formalismului rus păstrează astfel necesitatea cercetărilor efectuate la nivelul conexiunilor dintre elementele operei: dar , întrucât aceste elemente nu mențin relații de egalitate, se pare că relațiile dintre ele se stabilesc conform unei ierarhii de planuri și niveluri (conform Taxării Sintagmatice și Taxării Paradigmatice , sau funcția autonomă și funcția sinominală, în terminologia propusă de Tynianov). Formaliștii practică o analiză (asemănătoare cu ceea ce se numește în lingvistică analiză în constituenți imediați , sau în semantică, în trăsături distinctive), în unități tematice (motivul lui Tomachevski fiind o unitate care suportă descompunerea în unități mai mici); Propp introduce, în analiza sa a basmului , pe baza comparației dintre clasele paradigmatice , noțiunea de transformare . De asemenea, este fundamentală în lingvistica structurală . Aceasta înseamnă că, în anii 1960, care au fost notabili în Franța pentru ascensiunea lingvisticii structurale de inspirație saussuriană , „descoperirea” formaliștilor a oferit oportunitatea de a „transfera” concepte lingvistice în teoria literară. De asemenea, înseamnă că, într -un context istoric care a favorizat apariția lingvisticii structurale până la punctul de a o consacra ca

[145] Op. cit., 1965, p. 16.

Știință pilot , deoarece mai „ formalizată” [146], capabilă să ofere un model științific gândirii, moștenirea formaiștilor apărea poeticienilor ca o garanție, un fel de avantaj câștigat în favoarea aplicării aceluiași model la descrierea textului literar .

Fără a introduce elemente radical noi în moștenirea metodologică a formaiștilor, Todorov evidențiază în introducerea sa la volumul *Teoria literaturii o* Un alt aspect: „personalitatea” formalismului , în care vede un grup în cadrul căruia ideile erau schimbate într- un ritm alert (făcând dificilă stabilirea paternității oricărei idei anume), care nu și-a propus să construiască o metodologie riguroasă sau generalizatoare, nici să construiască un sistem teoretic. Todorov se întreabă apoi care este sensul formalismului „pentru noi”: „În ce măsură corespunde el imaginii noastre despre cunoașterea literară?”, iar răspunsul nu întârzie să apară : „diviziunea lor noțională a faptului literar rămâne, în opinia noastră, încă valabilă”, cu atât mai mult cu cât programul formalist , dacă „ nu se reduce metoda la o serie de proceduri tehnice de descompunere și asamblare [...] este departe de a fi realizat”, [147]oferind perspective largi pentru cercetare.

Având în vedere diversele circumstanțe care au favorizat doctrina formalistă în Franța , suntem acum capabili să sugerăm o posibilă explicație pentru această alegere, care a dus la obscurarea ideilor provenite din curente diacronic mai apropiate , cum ar fi cele ale Școlii de la Praga, Adorno sau teoria recepției dezvoltată de Jauss în anii 1960. Ni se pare clar că, mai mult decât simplu

Instrumentație metodologică , un set de tehnici analitice și descriptive , formalismul rus a determinat o întreagă strategie de gândire asupra faptului literar , deoarece, prin interesul său pentru literatură , a apărut ca o instanță „mediatoare” benefică între lingvistică și textul literar , deschizând orizonturi largi visului unificator drag științei : din acest punct de vedere, proiectul incomplet, neîmplinit al formaliștilor ruși – care s-a „oferit” sistematizării , ceea ce nu a întârziat să alimenteze entuziasmul cercetătorilor francezi , atrași de mirajul unei metodologii științifice, oferită ca garanție instrumentației obiective pe care modelul lingvistic le - o punea la dispoziție – a apărut ca un spațiu ideal pentru implementarea presupozițiilor structuraliste.

Cât de obiectiv* avea să se dovedească acest instrument, cât de liniștitoare era

[146] S -a observat că matematica lucrează cu formalizări mai riguroase decât lingvistica, dar aceasta din urmă oferă și avantajele teoriei nivelării ierarhice.
2 5 Op. cit., 1965, pp. 22-23.

credința în puterea magică a progresului științific și, prin urmare , în eficacitatea cunoașterii științifice — toate acestea sunt întrebări pe care cercetătorii și le-ar pune abia după aventura structuralistă , când a devenit clar că „separarea dintre proiectul istoric și proiectul sistematic nu era ușoară", așa cum o arată această mărturie oarecum amară a lui Tzvetan Todorov , care amintește de „ dezertarea" lui Roland Barthes , care, la rândul său, se distanțase de domeniul poeticii încă din anii 1970, cu *S/Z* și mai ales cu *Plăcerea textului* [148]. „Ceea ce credeam anterior a fi instrumente neutre , concepte pur descriptive (...), îmi apăreau acum ca consecințele unor alegeri istorice precise - care ar fi putut fi diferite [...] Mi-am dat seama că cadrul meu de referință nu era adevărul dezvăluit în cele din urmă, instrumentul care permite măsurarea gradului de eroare în

148 Voir à ce sujet F angiologie Roland Barthes, *Romanul scriiturii,* traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețcan-Vasiliu, Univers, București, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

fiecare [149]dintre concepțiile anterioare despre literatură și comentariu , ci rezultatul anumitor alegeri ideologice . ”

Iluminat

Atitudinea mea față de formaliști s -a schimbat de mai multe ori, ceea ce nu este surprinzător, la urma urmei, deoarece mi- au devenit familiari acum mai bine de douăzeci de ani. Prima impresie, această descoperire: se putea vorbi despre literatură într-un mod vesel, ireverențios, inovator. Aceste texte au fost scrise într- o perioadă în care nimănui nu părea să-i pese. Și totuși , am înțeles întotdeauna ce se desemna printr-o anumită expresie: „ tehnică literară”. Această uimire m -a determinat să caut un text după altul și apoi să le traduc în franceză. În ultimii ani, am crezut că citesc în patru scrieri prezența unui proiect „teoretic”, acela al constituirii unei poetici, dar care nu era neapărat coerent. L-am urmărit până la capăt; prin urmare, o muncă de sistematizare și reformulare era necesară. În cele din urmă, într-o a treia perioadă , am început să-i percep pe formaliști ca pe un fenomen istoric: nu conținutul a patru idei mă interesa, ci logica lor internă și locul lor în dezvoltarea ideologiilor . &

Trebuie spus, de asemenea, că alți cercetători au ajuns la aceleași concluzii pe căi diferite : pentru a lua un singur exemplu, îl vom cita doar pe cel dat de figura de marcă a poeticii franceze , Gérard Genette, a cărui gândire, după cum vom vedea, a reușit să integreze componenta istorică într- o teorie strălucită a genurilor, transtextualității și dialogismului, fără a respinge presupozițiile analizei narative . „Deplasarea” teoretică a lui François Rastier, de exemplu, către interpretare și problema sensului, metafora modernizării intelectuale propusă de Thomas Pavel și adevărul metaforic .

[149] Todorov, op. cit., 1984, p. 182.

în care Paul Ricrear vede un mod neobișnuit în care sensul funcționează în cadrul discursului ficțional. Interesul lui Todorov pentru adevărul „dezvăluirii" ca fir intersubiectiv în procesul de interpretare reprezintă totuși atât de multe semne că are loc o schimbare de paradigmă . Operele lui Gérard Genette și Umberto Eco întreprind în prezent o sinteză între poetică, semiotică, lingvistică și filosofie , la fel ca scrierile lui Paul Ricrear. Ele reînnoiesc tradiția aristotelică care, după ce a fost marginalizată o vreme de semiotică și poetică, pare acum să fie situată din nou în centrul cercetării literare .

Q| Scanned with OKEN Scanner

IH. Analiza și descrierea textului = ssasssssssșssasaaBSMKaMOBnMaMMW

-------» ,.. i^i^TrA^.w^iagspgTwa^^

Să ne întoarcem la momentele „fericite" ale poeticii, când cercetarea nu era încă întunecată de umbra îndoielii, și să ne amintim că, pentru Roland Barthes, structuralismul *reprezintă* o nouă perspectivă asupra operei literare : tehnica operei devine astfel rațiunea sa de a fi, structuralismul presupunând o abordare descriptivă . Scopul poeticii este de a pune sub semnul *întrebării* proprietățile a discursului literar, în încercarea de a propune o teorie a *structurii* și *funcționarea* discursului literar.

În 1969, Michel Arrive a propus câteva postulate de bază pentru descrierea lingvistică a textelor literare. În primul rând, textul literar aparține clasei obiectelor lingvistice; în al doilea rând, ca subset al clasei obiectelor lingvistice, posedă anumite trăsături distinctive : textul

literar este *științios,* Structural finit, cuprins între litera majusculă care începe primul rând și punct . Prin urmare, textul nu are niciun *referent.* Aceasta nu înseamnă că negăm orice legătură cu realitatea externă, ci mai degrabă că aceste relații sunt diferite de cele care există între semn și referent. Textele literare sunt dublu legate de structurile lingvistice: pe de o parte, ele sunt manifestarea unui limbaj natural (sunt încorporate în structura sa). Dar ele constituie, în același timp, un limbaj care funcționează conform unor legi specifice (vezi conotația): „ Vom vorbi despre conotație ori de câte ori un obiect este însărcinat cu o funcție alta decât funcția sa inițială [150]". Descrierea textelor se face folosind metode lingvistice , prin renunțarea la orice informație exterioară textului și prin luarea în considerare a referentului.

În articolul său intitulat „ Analiza structurală a narațiunii " [151], Roland Barthes afirma că analiza ar trebui să se concentreze inițial asupra narațiunii *în sine,* pornind de la observarea cvasi- universalității sale : „[…] narațiunea poate fi susținută de limbaj articulat , oral sau scris , de imagine , fixă sau în mișcare, de gest și de amestecul ordonat al tuturor acestor substanțe; ea este prezentă în mit, legendă, fabulă, basm, nuvelă, epopee, istorie, tragedie, dramă, comedie , pantomimă , pictură, vitraliu, cinema, benzi desenate , știri, conversație . Mai mult , în aceste forme aproape infinite , narațiunea este prezentă în toate timpurile, în toate locurile, în toate societățile; narațiunea începe cu însăși istoria umanității; nu există, nu a existat niciodată nicăieri, vreun popor fără narațiune; toate… "

[150] Tzvetan Todorov, *Littérature et signification,* Larousse, "Langue et langagcs",1967, p. 30.
[151] *Comunicații^,* 1966, reeditat de Le Seuil, „Points Essais", 1981; inclus și în R. Barthes, W. Kayser, WC Booth, Ph. Hamon, *Poetica narațiunii ,* Seuil, „Points Essais", 1977 și Roland Barthes, *Aventura semiologică,* Le Seuil, „Points Essais", 1991.

Scanned with OKEN Scanner

cu
cc
ro
o
en

Scanned with OKEN

Clasele , toate grupurile umane au poveștile lor. Și adesea aceste povești sunt împărtășite de oameni din culturi diferite, chiar opuse: povestirea își bate joc de literatura bună și de cea proastă: internațională, transculturală , transculturală. Povestirea există. Ca și viața [152].

De aceea este posibil să ne punem întrebarea despre *modelul* comun care stă la baza oricărei forme narative . Acesta este și motivul pentru care structuralismul a fost deosebit de preocupat de identificarea *naturii* sale combinatorii . Sistemul implicit de reguli și unități se află în centrul producției narative. Analiza narativă, al cărei obiect este multitudinea narațiunilor , utilizează o metodă deductivă , propunând conceperea unui *model* ipotetic pentru descrierea narațiunii și apoi, pornind de la acest model, până la instanțele sale specifice , observarea conformității sau abaterii modelului de la o anumită apariție narativă . Roland Barthes consideră că dezvoltarea unei astfel de teorii are mult de câștigat prin împrumutarea principiilor sale de bază din modelul lingvistic: „În stadiul actual al cercetărilor, ar părea rezonabil să se considere lingvistica însăși drept model fondator [153]pentru analiza structurală a narațiunii . ”

Însă, după cum știm, unitatea ultimă supusă investigației lingvisticii este propoziția, care nu poate fi redusă la suma cuvintelor care o formează (ordine, nu serie, spune Barthes); un enunț, un discurs, din punctul de vedere al lingvisticii, nu este altceva decât succesiunea propozițiilor care îl compun . Prin urmare, lingvistica nu propune investigarea unui obiect superior propoziției , deoarece , pentru ea, „dincolo de propoziție nu există niciodată decât alte propoziții («după ce a descris floarea, botanistul nu se poate preocupa să descrie buchetul») [154]”. Dar este totuși evident că

[152]R. Barthes, citat în 1977, pp. 7-8.
[153] Ibidem, p. 10.
[154] Ibidem, p. 11.

evident că discursul El însuși este organizat, are unitățile sale, 1- ul
său
regulile, gramatica sa, care ar trebui să facă obiectul unui *al doilea*
para
graf
lingvistică. a discursului de data aceasta: „limbajul însoțește constant discursul prin oglindarea propriului său O”
structură [155]. ” Prin urmare, este necesar să studiem, dintr-o perspectivă lingvistică, acest nivel superior propoziției , care este *discursul.* Structural, narațiunea își are originea în propoziție, dar nu poate fi niciodată redusă la o propoziție: conține categoriile verbului (timp, aspect, mod, persoane) și sunt prezente și „subiectele” . Lingvistica oferă analizei narative un concept fundamental , care îi permite să ierarhizeze masa de date, în special pe cea a
descriere nivel [33] : Narațiunea nu este o simplă sumă de propoziții; unitățile aparținând unui anumit nivel își capătă întregul sens doar atunci când sunt integrate în nivelul superior.

Lectură suplimentară

***Directii in critica si poetica contemporana.* Coordonator Val Panaitescu. Junimea. Iași, 19X3
*** *Căile actuale ale criticii ,* Poulet, Georges (ed.). Pion, Paris, 1967
Adam, Jcan-Michcl. *Limbă și literatură: analize pragmatice și textuale .* Hachette, Paris, 1991
Barthes, Roland. *Elemente de semiologie.* Seuil, Paris, 1953
Barthes, Roland, *Gradul zero al scrisului,* Seuil, „Pietre vii”, Paris, 1953

155 Ibidem, p. 13.

Barthes, Roland. *Mitologii* Prag. „ Pietre vii ". Paris. 1957
Barthes. Roland. *Sf.? Racine.* Senil. „ Pietre vii ". Paris, 1963
Barthes. Roland. *Eseuri critice* Senil. „Tel Quel", Paris. 1964
Barthes. Roland. *Roland Pământesc de Roland Marthes* Seuil, „Scriitori din Anjou, Paris, 1975"
Bcnvcniste, Émile, *Problemas de Iinguistique générale, 1 <¿, Gallimard.* 1966.1974
Bourdieu, Pierre. *Simțul practic.* Țineți minte. Paris, 1980
Bourdieu. Peter. *Ce înseamnă să vorbești . Economia schimbărilor lingvistice,* Bayard . Paris. *1982*
Carpov, Maria, *Introducere în semiologia literaturii.* Univers. București. 197.8
Compagnon. Amorne. *A treia republică a literelor : de la Flaubert la Proust.* Seuil. Paris. 1983
Comentariu. Bernard. *Roland Marthes, spre neutru. Eseu.* Editura Christian Bourgois. Paris. 1991
Culler, Jonathan. *Poetica structuralistă: structuralismul și studiul literaturii.* Routledge și Regan Paul, Londra. 1975
Culler. Jonathan, „ *În căutarea semnelor: semiotică, literatură, De co ns true lion". Reviled^* și Regan Paul. Londra. 1981
Cuìicr, Jonathan, „Despre deconstrucție: teorie și critică după structuralism". Cornell University Press. Ithaca. 1982
Culler. Jonathan. *Critica și instituțiile sale. Corneil. T J.'Press Ltd.* 1988;
Desse, François, Histoire du structuraliste. Volumul I: Le champ du signe: Volumul II: Le chant du cygne. Ed. La Dccouvcrtc. Paris. 1991-1992 Fekete, John fed.), *The Structural Allegory. Reconstruiți anvelope Întâlniri cu New Thought francez,* University of Minnesota Press. Minneapolis, 1984
Ferry Luc, Renani, Alain. *La pensée 68. Essai sar T Mi-humanisme contemporain.GsJlimard. Paris, 1985*
Frank, Manfred, *Qu'est -ce que le néo-structuralisme?. Ceri, Paris. 19^9* Jackson, Leonard, *Sărăcia structuralismului. Literatură și structuralist* Longman, Londra și New York, 1991
Merquior. JG, *De la Praga la Paris. O critică a gândirii structuraliste și poststructuraliste,* Verso, Thetford Press, Londra. 1986
Moriarty. *Michael. Roland Marthes.* Polity Press, Cambridge. 1991
Pavel Thomas *, Mirajul lingvistic* Miezul nopții, Paris. 1988
Picard, Raymond, *Noua Critică sau Noua Impostură. Ì can-Sacones* Pauvert editcur. Tipărit în Olanda.
Liberies, col., regia Jean-Francois Revel. 1965

Poetica narațiunii

- Gramatica narațiunii: sintaxă și morfologie - Categoriile narative ale textului: timpurile narative , moduri de reprezentare, vocea naratorului - Textul și relația sa cu „lumea": componenta semantică - Spațiul ficțiunii -
[problemă de motivație]

Elemente de naratologie

C• Cum ar trebui atunci să procedăm odată ce ne confruntăm cu un text? De unde ar trebui să începem descrierea? În primul rând, dacă admitem că opera este alcătuită din cuvinte, că este prin urmare un limbaj, relațiile pe care le observăm într -un text sunt de două categorii: *pretese n tía ,* între elementele prezente și *cele absente,* între elementele prezente și elementele absente. Această opoziție inițială permite o primă grupare a elementelor constitutive ale operei [156]. Relațiile *in absentia* Acestea sunt relații de *sens și* simbolizare . Un anumit semnificant „semnifica" un anumit semnificat; „un astfel de fapt evocă un altul , un astfel de episod simbolizează o idee , un altul ilustrează un aspect psihologic". Cât despre relațiile *in praesentia, acestea sunt* relații de *configurare,* de construcție. Faptele sunt legate în virtutea unei *relații cauzale.* THE

[156]T. Todorov, *Poetică,* op. cit., 1968, pp. 28-39.

, prin relațiile lor reciproce , generează antiteze și gradații (și nu simbolizări), cuvintele se combină într -o relație semnificativă . În lingvistică, aceste opoziții sunt £ numite relații sintagmatice *(in praesentia),* care vizează aspectul sintactic , și relații paradigmatice *(in absentia),* care vizează aspectul semantic al limbajului.

Literatura nu constituie un sistem primar, ci unul secundar: folosește ca materie primă un sistem deja existent, limbajul. Personajele și acțiunile formează o configurație, mai mult sau mai puțin independentă de propozițiile concrete prin care devenim conștienți de ele: trebuie să abordăm problema reprezentării verbale a sistemului ficțional și să începem descrierea cu aspectul *verbal* al textului. Analiza va cuprinde trei domenii: aspectul verbal, aspectul sintactic și aspectul semantic al textului. Retorica antică lua în considerare, așa cum am văzut, nivelul *Velo cutio* - verbal -, al *dispoziției* - sintaxei - și al *invenției* - semanticii; formaliștii s -au concentrat pe stilistică, compoziție și teme; teoria lingvistică a separat fonologia, sintaxa și semantica. Până la formaliști, aspectul sintactic a fost neglijat și abia mai târziu a ocupat un loc proeminent în cercetarea contemporană , în special în cea de inspirație structuralistă .

aspectul *semantic* transcende nivelul poeticii de îndată ce se iau în considerare condițiile producerii sensului . Două tipuri de întrebări apar din perspectiva semantică : *cum este semnificat un text?* Și *ce însemna?* În mod tradițional, studiul sensurilor făcea parte din retorică, formând capitolul despre tropi. Analiza se concentrează acum pe studiul a două sensuri, sensul literal și sensul derivat ; astăzi, vorbim mai mult despre semnificație și simbolizare, unde un prim semnificat simbolizează un al doilea. Sensul este dat .

Q? Scanned with OKEN

La nivelul vocabularului (în paradigmele cuvintelor), simbolizarea are loc la nivelul enunțului. Cunoaștem destul de bine relațiile care se stabilesc între cele două semnificații, numite de retorica clasică sinecdocă, metaforă, metonimie , hiperbolă , litotă .

Din punctul de vedere al celei de-a doua probleme majore puse la nivel semantic ne putem întreba dacă și în ce măsură textul literar *descrie* lumea (referentul său): cu alte cuvinte, trebuie să ne punem întrebarea despre *adevărul său.* Reamintim punctele de vedere care contrastau istoria cu romanul, afirmând că prima trebuie să fie adevărată, în timp ce cea de-a doua poate fi complet falsă . Cu toate acestea, am văzut și că logica modernă demonstrează că literatura nu este nici adevărată, nici falsă, deoarece are un statut ficțional . Nicio propoziție aparținând unui text literar nu este nici adevărată, nici falsă, ceea ce nu împiedică opera să aibă putere descriptivă , deoarece literatura, orice s-ar spune , evocă viața (operele literare sunt folosite ca documente). Această problemă a relației dintre literatură și faptele extraliterare a fost adesea confundată, sub denumirea de „realism", cu o alta , și anume conformitatea textului particular cu o normă textuală externă; această conformitate produce *iluzia...* „ Realismul ne conduce la descrierea unui astfel de text ca fiind *plauzibil* [157]*. "* Din această perspectivă , plauzibilitatea se referă la relația unei opere cu discursul literar, cu subdiviziunile sale, care constituie un gen. Există însă și un alt tip de plauzibilitate. Aristotel afirmase deja că plauzibilitatea nu este o relație între discurs și referentul său , ci între discurs și ceea ce cititorii săi cred a fi adevărat: relația se stabilește între operă și acel discurs difuz pe care îl numim opinie comună .

Prin analogie cu lingvistica, teoria literară s-a concentrat pe analiza narațiunii, observând, așa cum am ...

[157] Ibidem, p. 36.

Având în vedere omniprezența sa în toate modurile de comunicare, fie ele artistice sau nu, și în toate locurile geografice și culturale, mai ales că „suporturile" sale (limbaj, imagine, gest) manifestă o diversitate atât de mare. O *narațiune* este un enunț care relatează o secvență de acțiuni sau evenimente. Analiza narațiunii a evoluat în linii mari în două direcții , prima inspirată de relația dintre narațiune și naratorul său , a doua de relația dintre narațiune și referentul său. Este potrivit să reamintim aici că *enunțul* reprezintă realizarea ta particulară și concretă a limbajului , în timp ce *V enunțarea* se referă la factorul *individual* prin care limbajul devine enunț: „Enunțul este această activare a limbajului printr-un act individual (utilizare!...). Actul individual prin care se folosește limbajul introduce mai întâi vorbitorul ca parametru în condițiile necesare enunțării " [158]. *Discursul,* „ limbaj asumat de subiectul vorbitor ", se caracterizează prin relații strânse între enunț și enunțare. Émile Benveniste a plasat subiectul vorbitor în centrul comunicării lingvistice , limbajul organizându-se în jurul vorbirii sale prin următoarele mijloace :

1. sistemul persoanei: pronumele personal și posesiv * dacă*, *eu*, prin care vorbitorul se desemnează pe sine , și **tu*,* prin care își desemnează interlocutorul .
2. sistemul de conjugare, a cărui formă fundamentală este *timpul prezent,* deoarece situează un eveniment în momentul în care vorbitorul plasează pariul.
3. sistemul *adverbial* de temporalitate, adverbe și locuțiuni care specifică momentul în care *pariez* : acum, acum trei zile , mâine etc. • • ' ' ■ • ' ' \
4. sistemul *deixisului, de* desemnare a proximității: aici, aici etc.

[158]Émile Benveniste, „L'aparcil formei de 1*enonciation" (1970) op. cit., 1974, p. 80-81.

Qs Scanned with OKEN Scanner

D. Apeilative folosite în raport cu persoana *întâi:* tata, mama sau cu H: dragă, domnule etc. Enunțul care folosește aceste elemente ale limbajului este *discursul. În* tradiția deschisă de Aristotel, care a definit narațiunea ca fiind modul *verbal* În reprezentarea poveștilor, analiza a surprins discursul narativ în relația sa dual㠠cu *povestea* pe care o transmite și cu *instanța enunțiativă* care o fundamentează (narațiunea): gramatica narativă este astfel limitată la *verb,* Sprijinirea acțiunii la nivel de propoziție și, prin urmare, forța motrice a narațiunii. Dacă distanța care separă narațiunea de referent este redusă la minimum, cu alte cuvinte, dacă povestea prezintă o tendință de identificare cu subiectul, narațiunea se numește *mimesis;* dacă distanța crește și narațiunea „transformă" referentul, este diegeză *(* narațiune). Cu alte cuvinte, mimesis apropie narațiunea de imitația directă (dialogul în *teatru* , vorbirea directă), în timp ce diegeza nu își propune să dea iluzia realității (vorbirea indirectă , unde trăsăturile „ realiste" , markerii enunțării - exclamația, interogația - sunt șterse). Alte categorii *narative , cum ar fi timpul și* starea de spirit *,* Renden! Alcătuiește relațiile dintre textul narativ și această *poveste* , unde este vorba despre relațiile dintre text și narațiune. Naratologia își propune să descopere legile generale ale narațiunii și să ofere modele verificabile: a început prin definirea nivelurilor descrierii narative , apoi, *la fiecare* nivel , au fost identificate unitățile *relevante* . să deducă structurile de legătură tipice, cu scopul de a dezvolta o *gramatică* a narațiunii, cu cele două componente ale sale, și anume o *morfologie* (actanți, predicate, funcții) și o *sintaxă* (propuneri, secvențe și reguli de construcție).

analiza narativă trebuie să înceapă prin specificarea nivelului la care intenționează să opereze; Tzvetan Todorov, de exemplu, urmându-i pe formaliștii ruși , a propus două niveluri principale,

ARE

Q: Scanned with OKEN Scanner

ei înșiși subdivizați: *Istorie* (Argumentul), inclusiv logica acțiunilor și o „sintaxă" a personajelor, precum și a *discursului,* inclusiv timpurile , aspectele și modurile narațiunii . [159]La rândul său, Roland Barthes a propus distincția a *trei* niveluri de descriere în opera narativă: nivelul funcțiilor (în *tradiția* lui Propp și Bremond); nivelul acțiunilor (în sensul actanților greimasieni); și nivelul *narațiunii.* (Nivelul discursului lui Todorov). Aceste trei niveluri sunt legate între ele conform unui mod de integrare.[160] progresivă: o funcție are sens doar pentru că are loc în acțiunea generală a unui actor , iar această acțiune își primește întregul sens din faptul că este narată și încredințată discursului care are propriul său cod [161].

1. Morfologia poveștii

Poetica aristotelică a acordat personajului un statut secundar, subordonat noțiunii de acțiune. Pot exista fabule fără „personaje", spunea Aristotel, dar nu pot exista personaje fără fabulă: personajul apare ca fiind subordonat acțiunii: „Departe de a imita personajele prin personaje în acțiune, autorii, dimpotrivă , concep personajele prin acțiuni [162]". Ulterior, personajul a încetat să mai fie subordonat acțiunii, pentru a întruchipa o „ esență" psihologică . Teoreticienii poetici au evitat să încadreze personajul ca o esență : personajul

este o ființă fictivă , rezultat al creației consecvente a autorului . Relația sa cu realitatea este instabilă și incertă: uneori ficțiune pură , alteori o sinteză a mai multor „modele", alteori o figură istorică sau, ca în romanul la cheie, ascunsă în spatele unui nume fictiv , tratându-le ca pe o persoană. Propp o redusese la o simplă Apologie , bazată nu pe psihologie, ci pe unitatea acțiunilor pe care narațiunea le atribuie . nu ca „ființe". Tomachevski le-a contestat! totul în cadrul narațiunii; „Eroul este cu greu necesar poveștii. Povestea se poate descurca complet fără erou și trăsăturile sale caracteristice " [9.] Pentru Claude Bremond, personajul este agentul

[159]Tzvetan Todorov, „ Categoriile narațiunii literare", *Communications* 8, 1966.
[160]Sau, după cum spunea Benveniste , „ *Semnificația* unei unități lingvistice este definită ca fiind capacitatea sa de a integra o unitate de nivel superior **, «Structuri și analize», op. cit., 1966, p. 127.
[161]R. Barthes, „ Analiza structurală a narațiunilor", (1966) *, Poetica narațiunii* Le Seuil, „Puncte", 1977, p. 15-16.
[162]Op. cit., 1450a 20.

Q& Scanned with OKEN Scanner

secvențelor „acțiuni care îi sunt proprii ” . A. , J. Greimas au propus să scrie și să clasifice personajele poveștii nu în funcție de ceea ce sunt, ci în funcție de ceea ce fac (de unde și denumirea de iz^^i: subiect , obiect, complement de atribuire, complement adverbial), în măsura în care participă la trei axe semantice majore care se regăsesc și în propoziție și care sunt *comunicarea,* domnul (sau *arieta)* și *procesul* . Tzvetan Todorov, analizând un roman „psihologic” * [10. nu] *personajele* , ci cele trei relații majore în care sunt angajate și pe care le numește, inspirat de modelul formulat de Greimas, *predicáis* de bază (a dori, a comunica, a participa/a ajuta).

Punctul principal în descrierea modului în care funcționează narațiunea este definirea personajelor ca participanți la sfere/ *[facțiuni] și* clasificarea lor într -un inventar limitat. O astfel de perspectivă ar permite crearea unei tipologii structurale ·

Scrierea autobiografică reprezintă un caz special, deoarece „eul” este o sinteză între autor, narator și personaj.

[9] B. Tomachevski, *Teoria literaturii,* Le Seuil, 1965, p. 296.

[10] Tzvetan Todorov, *Literatură și semnificație,* op. cit., 1967, p. 58-60.

[11] Conceptul propus de Vladimir Propp pentru a - l înlocui pe cel de personaj , care era impropriu formalizării .

Q; Scanned with OKEN Scanner

nu personaje . O noțiune lipsită de rigoare pentru că este imposibil de generalizat, ci mai degrabă ritualuri . asupra *funcțiilor* principale pe care le asumă în intrigă. Mai mult, comedia care pusese deja în scenă mai mult (sau mai puțin?) decât personaje, ci mai degrabă tipuri, definite prin relațiile lor imitabile: tânărul, primul, ingenua, servitorul spion, valetul, tatăl nobil , cocoșul etc. Am văzut, de asemenea, că Vladimir Propp, în încercarea de a stabili structura textului rus , a ajuns la o tipologie similară , unde noțiunea instabilă de personaj (reprezentând o variabilă și nu o constantă) este înlocuită cu cea de *sferă de acțiune.* compusă din șapte constante (Eroul, falsul Erou, Prințesa, Mandatorul (tatăl Prințesei), Donatorul, Agresorul și Auxiliarul)

Pornind de la analizele lui Propp asupra basmului popular, A. J. Greimas, echipat cu instrumente lingvistice, dezvoltă, urmând anumite proceduri de reducere, structurare și abstractizare, un model al narațiunii, observând și o posibilă analogie cu categoriile sintactice [13.] Greimas propune reducerea *actantului* sintactic (ceea ce își asumă sau suferă acțiunea) la statutul său semantic prin rafinarea schemei utilizate de Tesnière și Martinet *(agent* vs. *pacient* vs. *beneficiar) și* prin introducerea în cadrul structurilor actanțiale a șase supradeterminări capabile să cupleze categoriile actanțiale în subiect și obiect , emițător / *receptor* și *ajutător /adversar.* Modelul sintactic lipsește pentru ultima pereche, dar este imposibil de negat existența, la nivel narativ, a două sfere. Una funcționează ca un „ajutor", acționând în conformitate cu dorința sau facilitând comunicarea ; cealaltă ca un creator de obstacole, opunându-se fie împlinirii dorinței , fie comunicării ...

* „Los actions soni accomplishedes aussi par des choses, or des abstractions.

[15] AJ Greimas. *Semantică structurală . Cercetare metodologică.* Larousse, 1966, pp. 172-189.

obiectul. Greimas propune astfel un model general foarte amplu , capabil să ia în considerare obiectul real :

EXPEDITOR— ----------—* SUBIECT——— DESTINAȚIE
axedusavoir f.
axa voinței, axa puterii f
ADJUVANT — ----- -----• -----> SUBIECTUL — — OPOZANT

Această schemă a fost denumită model *actanțial ,* concentrat pe obiectul dorinței vizat de subiect situat ca obiect al comunicării dintre emițător și receptor, dorința fiind modulată în proiecții de ajutor/adversar: fiecare dintre cele șase categorii din acest tabel este un *actant,* Adică o funcție pur sintactică, o simplă relație formală, lipsită de conținut. Recunoaștem în ea cele trei relații identice menite să structureze sensul fiecărei

Qb Scanned with OKEN Scanner

propoziții (complement direct, complement indirect , sintagmă adverbială) și orientarea fiecărei narațiuni (dorință, comunicare, putere). Prin urmare , relațiile umane apar, într -o astfel de perspectivă, ca limite la trei tipuri majore de relații, iar narațiunea la povestea unei căutări. Relația destinatar-destinatar implică know -*how,* cea dintre *subiect /obiect o voință de a acționa* și, în final, cea dintre ajutor/adversar o *putere de a acționa.*

Actanții sunt entități abstracte, nonfigurative , anonime, care își asumă roluri , ca să spunem așa . entități figurative animate, dar întotdeauna anonime : regele, supușii săi, stăpânul, valetul, mama etc. Greimas propune apoi, pentru a evita vagul noțiunii de personaj, încarnarea la nivelul manifestării narative a actanților ca *actori,* entități figurative animate , care se individualizează la nivelul textului (un actant poate fi întotdeauna manifestat discursiv de mai mulți actori ;

Q|? Scanned with OKEN Scanner

mv<^ ^ scut actor^^ rt^MOter the • mai mulți actanți), Actantul poate fi individual sau colectiv, neînsuflețit (un loc* Qaliinc *,* „care dă titlul primului roman al lui Giono) sau chiar o noțiune abstractă (speranța în opera lui Bemanos). Astfel, o structură de actanți ar putea fi complice la o propoziție, în timp ce o articulare de actori ar determina o anumită narațiune ."

Funcția care unește subiectul cu obiectul este funcția care unește subiectul și *obiectul.* Expeditorul stabilește un *contract* conform căruia subiectului i se va impune un *test* ; testul este *garantat* (Subiectul se face demn de a primi ajutorul adjuvantului), *principal* și *% terifiant.* Predicamentele sunt, de asemenea, unități abstracte. Ele se raportează la actanți fie într-un mod literal - predicatele funcției sau ale */zonei* -, sol într - un mod static - predicatele *calificate* sau al Pământului. Aceste două predicate de bază pot fi modalități *,* după cum putem vedea. Principalele modalități *ale ființei* sunt: *a putea ști cum să votezi.* Principalele modalități ale *Ființei* sunt organizate în jurul opoziției *dintre a fi și a fi.* cel *adevărat* (ceară 4- apar), *falsul* (nici ființă, *nici* parafă), secretul (ființă , dar nu parafare) și minciuna (parafare, dar nu altul). Structurile actanțiale se diversifică* [34] de îndată ce introducem categoriile de *competență* și *performanță* (un concept mai general care înlocuiește termenul *„test".* În plan narativ, competența este definită prin *voința și/sau abilitatea și/sau cunoștințele subiectului ,* Narațiunea, prin însăși interpretarea sa , manifestă succesiv abilitățile și performanțele subiectului ; subiectul competent diferă cel mai mult de subiectul performer, deoarece, pentru a deveni performer , acesta trebuie mai întâi să dobândească competență prin asumarea unui număr de roluri actoricești. Discursul narativ se prezintă astfel ca o rețea relativ densă de *cuvinte.*

[14] AJ Greimas, op. cit, 1970, pp.157-249.

Qb Scanned with OKEN Scanner

actanţiale manifestate uneori disjunct, alteori comun , prin acte (elemente de discurs).

Furia EchJ

Problemele ridicate de o clasificare a personajelor narațiunii nu sunt încă pe deplin rezolvate. Este în general acceptat faptul că nenumăratele personaje din narațiune sunt supuse unor reguli de substituție și că, chiar și în cadrul unei opere, aceeași figură poate absorbi personaje diferite; pe de altă parte, modelul actanțial propus de Greimas (și preluat într- o perspectivă diferită de Todorov) pare să reziste testului unei mari erori a narațiunilor: ca orice amestec structural, acesta este mai puțin prin forța sa canonică (o matrice de șase actanți) decât prin transformările efectuate (din cauza confuziilor, duplicărilor, substituțiilor), la care se pretează, operând astfel o tipologie actanțială a narațiunilor ; totuși , atunci când matricea are o bună putere de „ficare" (acesta este cazul actanților lui Greimas), aceasta ține cont slab de numerologia participărilor, de îndată ce acestea sunt analizate în termeni de perspective; iar când aceste perspective sunt respectate (în descrierea lui Bremond), secvența personajelor rămâne prea fragmentată; Reducerea propusă de Todorov evită ambele capcane, dar până în ziua de azi se aplică doar unei „narațiuni elvețiene " . Se pare că *totul* poate fi armonizat rapid . Adevărata dificultate reprezentată de clasificarea personajelor este locul (și, prin urmare , existența) subiectului în matricea actanțială , oricare ar fi formula sa . Cine este subiectul (eroul) poveștii? Există – sau nu există – o clasă privilegiată de actori? Romanul nostru ne -a obișnuit să punem accentul ⁻ într-un fel sau altul , uneori într-un mod distorsionat (negativ) – pe un personaj în detrimentul altora. Însă privilegiul este departe de a cuprinde întreaga literatură narativă. Astfel, multe povestiri pun doi adversari unul împotriva celuilalt din cauza unei probleme centrale , ale căror „acțiuni" sunt astfel egalate; subiectul este atunci cu adevărat dublat, fără a putea fi redus în continuare prin substituție; aceasta este poate chiar o formă arhaică comună , ca și cum narațiunea, la fel ca anumite limbaje, ar fi cunoscut și ea un *duel.* Duelul personal este cu atât mai interesant cu cât aseamănă narațiunea cu structura anumitor jocuri (jocuri medievale fortificate), în care doi adversari egali doresc să cucerească un obiect plasat în

circulație de către un arbitru; această schemă amintește de matricea actanțială propusă de Greimas, ceea ce ar putea fi surprinzător dacă cineva este dispus să se convingă că actul de a fi un limbaj derivă și din aceeași structură simbolică ca și retracția sa în limbaj și în retorică: actul în sine este, de asemenea, o propoziție. Dacă, prin urmare, se păstrează o clasă privilegiată de curs (subiectul citatului, al dorinței, al acțiunii), este cel puțin o abordare neoștiințifică a lui Paswplir prin supunerea actantului chiar a categoriilor persoanei. Nu psihologică, ci gramaticală: un alt punct, va fi necesar să se abordeze lingvistica pentru a putea descrie și clasifica instanța personală *(personală* sau impersonală *).* singular, ducil sau plural. al Paction. Gc „rort - poate - elementele

Q$ Scanned with OKEN Scanner

gramaticale" ale cuvântului (accesibile în pronumele noastre) care vor da definiția nivelului acțiunii . Dar, deoarece aceste categorii pot fi definite doar în raport cu discursul și nu cu cel al realității, personajele , ca unități ale nivelului acțiunii , își găsesc sensul (indivizibilitatea lor) doar dacă sunt integrate în al treilea nivel de descriere, pe care îl numim aici nivelul Narațiunii (prin op^ și, de asemenea, Acțiuni ^ ?,

2. *Sintaxa recU'^^ ^ "/*

Sintaxa narativă este considerată studiul detaliat al unităților narative minimale și a aranjamentului lor progresiv în secvențe. Termenul „ funcție" a fost propus *pentru* Designer narativ: termenul pare a fi unanim acceptat, chiar dacă există unele dezacorduri cu privire la conținutul său exact . Pentru Propp, funcția este „acțiunea unui personaj, din punctul de vedere al semnificației sale în desfășurarea intrigii " – o acțiune constantă de la o poveste la alta în corpusul examinat, spre deosebire de alte evenimente variabile.

Claude Bremond aderă la o perspectivă pur logică , reconstruind o sintaxă bazată pe

[15] R. Barthes, op. cit., 1977, pp. 36-37.

QI? Scanned with OKEN Scanner

o virtualitate/realizare alternativă . Căutând să descopere „logica posibilităților narative ”, el ajunge la o sintaxă alternativă a comportamentelor umane. Potrivit lui, secvența elementară cuprinde o *triadă* de funcții (eventualitate, tranziție la fapt, finalizare). Secvențele sunt împărțite în două clase principale . Aceste *îmbunătățiri* și *degradări ale Ics,* dependentă de „perspectiva” rolurilor implicate în acțiune: cea a eroului domină narațiunea, dar o degradare care îl privește duce la o îmbunătățire pentru adversarul său. Unele narațiuni constituite prin „alăturarea” unor secvențe pun în scenă confruntarea a două roluri fără a privilegia unul sau altul. Bremond definește narațiunea ca „o succesiune de evenimente de interes uman în cadrul unității unei singure acțiuni”, iar sintaxa pe care o deduce din aceasta ne permite să vedem cum – în oscilația sa continuă între potențialitate și realizare, îmbunătățire și degradare – narațiunea ajunge în fiecare moment la o bifurcație (între îndeplinirea unei sarcini și amânarea acesteia, între executarea unui contract și încălcarea acesteia, între agresiune și negociere etc.), de care depinde succesiunea evenimentelor .

Pentru Barthes [163], descrierea textului începe cu o primă operație, *și* anume segmentarea . și determinarea segmentelor discursului narativ, a *unităților narative , care* vor fi apoi distribuite într- un număr mic de clase . În primul rând, ținând cont de faptul că unele unități au corelații cu unități de același nivel și că altele își dobândesc sensul la un nivel superior , distingem două clase principale : unități *distribuționale* și *integrativ.* Criteriul conform căruia cineva

[163]R. Barthes, „Introducere în analiza structurală a narațiunilor”, op. cit., 1977, p. 14.

Q£ Scanned with OKEN Scanner

Reținerea unei unități este sensul®. Roland Barthes numește funcție orice segment narativ , oricare ar fi dimensiunile sale, care este completat de un altul în lanțul narațiunii; Sufletul oricărei funcții este , ca să spunem așa , germenul său , care îi permite să însămânțeze narațiunea cu un element care va muri mai târziu, la același nivel sau în altă parte, la un alt nivel (...J" [164].

Funcția rcn se referă la o altă funcție care o saturează · Astfel , într -o *simplă funcție* C^r În opera lui Flaubert, detaliile aparent nesemnificative oferite la începutul povestirii despre papagal se referă, de-a lungul narațiunii, la adorația pe care Félicité o va simți pentru acesta , plasându-l în centrul vieții sale: menționarea unui astfel de detaliu constituie o unitate narativă sau o funcție [165]. Din punct de vedere lingvistic, o funcție este o unitate de conținut: „ceea ce înseamnă" un enunț îl constituie ca unitate funcțională, nu modul în care este spus. (Dacă ni se spune într -un roman polițist că polițistul vede un bărbat de cincizeci de ani, această informație îndeplinește două funcții: pe de o parte, ajută la schițarea portretului personajului , a cărui utilitate pentru narațiune nu este întotdeauna evidentă, iar pe de altă parte, ne permite să înțelegem că polițistul nu își cunoaște încă interlocutorul).

, este important de subliniat faptul că segmentele pe care le examinează Fon pot să nu coincidă cu paragrafele , dialogurile sau monologurile interioare etc., deoarece unitățile narative sunt substanțial independente de unitățile lingvistice : funcțiile pot fi reprezentate uneori prin unități mai mari decât propoziția , alteori mai mici (frază, cuvânt). De exemplu, când ni se spune că James Bond ridică unul dintre cele *patru Patru* telefoane constituie o unitate funcțională, deoarece „se referă la un concept necesar întregii istorii (cel al înaltei tehnologii) ".

[164] Ibidem, 1977, p. 16.
[165] Ibidem , p. 17.

Qh Scanned with OKEN Scanner

Dureaucratic); de fapt, punitul narativ nu este aici Unitatea Lingvistică (cuvântul), ci doar valoarea sa conotativă (lingvistic, cuvântul *„quadre”* nu înseamnă niciodată „patru”); aceasta explică de ce anumite unități funcționale pot fi mai mici decât propoziția, fără a înceta să aparțină discursului: ele debordează atunci nu propoziția , ci nivelul denotației , care aparține, la fel ca propoziția, lingvisticii.[166]

Clasa unităților distribuționale poate fi împărțită în două subclase. Se observă că *nu* toate funcțiile au aceeași importanță: Barthes distinge funcții cardinale (sau *nucă la)* funcții de natură complementară, umplând într-un fel spațiul narativ care separa nucleele , numite *catalizatoare:* „Pentru ca o funcție să fie cardinală, este suficient ca acțiunea la care se referă să deschidă (sau să mențină sau să închidă) o alternativă consecventă pentru restul poveștii, pe scurt să inaugureze sau să reconcilieze o incertitudine” [167].

Catalizatori Acestea saturează spațiul narativ dând substanță poveștii, diluează acțiunea și îl fac pe cititor să se oprească. „Spațiul care separă «sune telefonul» și « Bond a răspuns» poate fi saturat cu o multitudine de incidente [minore] sau descrieri scurte : «Bond s-a dus la birou, a ridicat receptorul, și-a pus țigara jos» etc.” [168]Funcțiile cardinale sunt momente de „risc” pentru recif; catalizatorii oferă „zone de siguranță ” între ei , ceea ce nu înseamnă că funcția lor este nulă, deoarece accelerează, întârzie și relansează discursul, reînviind constant tensiunea samantică . Funcția catalizei este, în termeni jakobsonieni , identică cu funcția fatică: menține contactul dintre narator și naratar.

[166] Ibidem , pp. 18-19.
[167] Ibidem , pp. 21.
[168] Ibidem , 1977, pp. 21-22.

CÍ? Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește *indicii,* Ca o clasă de unități narative integrative , acestea își primesc întreaga valoare la nivelul personajelor sau al narațiunii . Un *indiciu* nu corespunde unui eveniment singular; mai degrabă , se referă la caracterul personajelor sau la detalii referitoare la spațiu și timp . *Indicii* sunt la rândul lor împărțite în două *subclase* : indicii *propriu-zișI Dna.* care se referă implicit la un personaj, un sentiment, o atmosferă (de exemplu , suspiciune), un concept filosofic și *o informație (informatori).* care identifică, situează în spațiu și timp și al căror scop principal este de a ancora narațiunea în referent (de exemplu , o noapte furtunoasă). Indicii implică o activitate de descifrare: este vorba pentru cititor de a afla despre un personaj, o atmosferă. Informatorii oferă cunoștințe predefinite: servesc la autentificarea realității referentului (de exemplu, o descriere precisă a unui personaj), la înrădăcinarea ficțiunii în realitate . *Indiciul* „se referă nu la un act complementar , ci la un „concept mai mult sau mai puțin difuz, necesar , totuși, pentru sensul poveștii ” [169], cum ar fi *indicii de caracter* privind personajele sau informații referitoare la identitatea lor *etc.* Relația unității *cu* corelatul său este atunci integratoare : pentru a înțelege sensul unei notații indexicale, trebuie să trecem la un nivel superior (acțiunile personajelor sau narațiunea), deoarece acolo se află cheia indexului. (În exemplul de mai sus, specificarea numărului de telefoane nu are niciun impact asupra secvenței acțiunilor, dar subliniază faptul că Bond este de partea ordinii). Indicii sunt unități semantice în virtutea naturii verticale a relațiilor lor : spre deosebire de funcțiile propriu-zise , care se referă la relații sintagmatice , ei se referă la un semnificat, nu la o „operație”. Cu alte cuvinte, funcțiile implică... ”

[169] Ibidem, pp. 20.

O Scanned with OKEN Scanner

relațiile metonimice , indicii relațiilor metaforice sau , din nou, funcțiile corespund unei funcționalități a faptului , indicii unei funcționalități a *Ființei.*

Majoritatea unităților narative sunt însă mixte, îndeplinind mai multe funcții simultan : în romanul de spionaj *Goldfinger,* Barthes analizează primele pagini, momentul în care James Bond bea un whisky în holul aeroportului; acesta este, de asemenea, un catalizator legat de funcția cardinală *a aşteptării avionului* . decât un indiciu care conotează o anumită atmosferă de lux modern și nonșalanță, permițând astfel o gamă largă de jocuri în cadrul economiei narațiunii (sau , din nou, o cheie principală luată de la o camerieră semnificând, de asemenea, nonșalanță, succes la femei). Barthes propune o distribuție mai în concordanță cu modelul lingvistic : catalizatorii, indiciile și informatorii sunt *expansiuni* în raport cu nucleele, al căror număr este finit și care sunt guvernate de o logică în virtutea căreia sunt atât necesare, cât și suficiente . Lanțul funcțiilor *cardinale* sau *nucleelor* tinde să suprapună peste succesiunea cronologică pură o ordine cauzală, un cadru logic care susține narațiunea.

Conform lui Roland Barthes, aceste două clase majore de unități, *funcții* și *indici,* ar trebui să permită o raționalizare inițială a narațiunilor în unele extrem *de funcționale* (povești populare) și în narațiuni puternic *asemănătoare indiciilor* (cum ar fi romanele psihologice). Între acești doi poli se află formele intermediare , dependente de istorie, societate și gen.

T. Todorov își bazează analiza pe nivelul „acțiunilor” (personajelor) , încercând să stabilească regulile după care narațiunea combină, variază și transformă o serie de predicate de bază . Din punctul de vedere al aspectului sintactic al narațiunii „mitologice”, el distinge trei tipuri de unități [170]: propoziția ,

[170]T. Todorov, *Poetică,* op. cit., 1968, pp. 77-91.

Scanned with OKEN Scanner

secvență și text. Examinând povestirile care alcătuiesc *Decameronul,* el propune două tipuri principale *de funcții,* considerate elemente constitutive ale propozițiilor *narative.* Rondoni numără articulațiile logice ale narațiunii: - actanții *,* „ Unități cu două fețe ” care, pe lângă *funcția* lor sintactică, au și o funcție referențială *:* „Pe de o parte, ele ne permit să identificăm elemente discontinue , localizate precis în spațiu și timp; aceasta este o funcție *referențială ,* care este asumată în limbajul natural de substantivele proprii |...|. Pe de altă parte, ele ocupă o anumită poziție în raport cu verbul: [subiect, obiect]. Aceasta este funcția *sintactică* .” actanți, care nu sunt diferiți, din acest punct de vedere, de funcțiile sintactice specifice limbii [171].

- predicațiile care sunt siatice *în sol* . atunci când nu schimbă situația , precum adjectivele din limbă, fie *dinamice,* când îl fac să evolueze, precum verbele.

Propozițiile narative , constituite astfel din actanți și predicate, sunt organizate în *secvențe* (alcătuită din cicluri de propoziții). Secvența completă cuprinde „cinci propoziții. O narațiune ideală începe cu o situație stabilă care este perturbată de o forță. Aceasta are ca rezultat o stare de dezechilibru; prin acțiunea unei forțe îndreptate în direcția opusă , echilibrul este restabilit; al doilea echilibru este foarte asemănător cu primul, dar cele două nu sunt niciodată identice . Există, prin urmare, două tipuri de episoade într- o narațiune: cele care descriu o stare (de echilibru sau dezechilibru) și cele care descriu trecerea de la o stare la alta ” [172].

Unitatea narativă ultimă și primară (întrucât este obiectul pe care cititorul îl întâlnește în lectura sa), textul *, este* în general produsă prin aranjamentul mai multor secvențe.

seloo *îrew* tipuri de ag«»ìcemc^ care pot fi totuși combinate între cux :

- *Ve&efcâssemwtâ* O propoziție din secvența principală deschide o nouă secvență . Un personaj spune o întâmplare pentru a explica situația prezentă , unui alt personaj ce își DOREȘTE sau pentru a amâna un eveniment (Șeherezada, naratoarea din Cele *O Mie și Una de Nopți,* îi spune regelui povești în fiecare seară , pentru a-și amâna propria moarte; aceeași metodă este folosită și în Décameroir) ;
- *Ve^chamemeni:* Secvențele se desfășoară liniar, în loc să fie împletite . Legătura are mai multe subtipuri , deja examinate de Șklovski: narațiunea, în care eroul trăiește diverse aventuri, ca în *Gil Blas,* sau „ construcția în trepte ” , care plasează secvențele în paralel .
- *Alternanță* sau *ventrelație* alternează între o propoziție din prima secvență și *una* din a doua. Frecventă în roman , această tehnică produce un efect de simultaneitate și uneori

[171] Ibidem, p. 79.
[172] Ibidem, p. 82.

O Scanned with OKEN Scanner

chiar de contrapunct muzical: „Astfel, alternativ în Legături *periculoase* „ poveștile doamnei de Tourvel și ale lui Cécile; alternanța este motivată de forma epistolară a cărții [173]. ”

Conform cărei gramatici sunt legate aceste unități diferite de-a lungul sintagmei narative? Care sunt regulile combinatoricii funcționale? Secvența („secvența se deschide atunci când unul dintre termenii săi nu are un antecedent continuu și se închide atunci când un alt termen al său nu mai are un consecvent”) [174]este

[173] Ibidem, p. 85.
[2] $ R. Barthes, op. cit., 1977, pp. 28-29.

Qg Scanned with OKEN Scanner

compusă dintr-un număr mic de nuclee. Însă, în fiecare moment al narațiunii, există o alternativă, o deschidere către o posibilă bifurcație (a oferi, a accepta, a aștepta , a fuma): aceasta este o reprezentare analitică, deoarece în realitate cititorul percepe doar o secvență liniară de termeni. Nivelul funcțiilor este preluat de un nivel superior , cel al acțiunilor . Informatorii și indiciile se pot combina liber între ele (portretul, de exemplu , combină date de stare civilă și trăsături de caracter fără constrângeri). Catalizatorii și nucleele sunt uniți printr- o simplă relație ***de implicație :*** o cataliză implică în mod necesar existența unei funcții cardinale, dar nu invers. Cât despre relațiile dintre funcțiile cardinale , acestea formează însăși natura narațiunii .

Există o logică eternă în spatele timpului narațiunii ? Propp a favorizat ordinea cronologică și a înrădăcinat povestea în timp . Cu toate acestea, Aristotel, contrastând tragedia — definită prin unitatea acțiunii — cu istoria — definită prin pluralitatea acțiunilor și intervalul de timp — a atribuit deja întâietatea *logicului* asupra *cronologicului.* La întrebarea dacă există o *logică atemporală* în spatele timpului narativ , aproape toți cercetătorii , de la Barthes la Greimas, Bremond și Todorov, au răspuns afirmativ, subscriind la celebra propoziție a lui Lévi-Strauss : „ Ordinea cronologică a succesiunii se dizolvă într -o structură matricială atemporală ”. Din perspectiva narațiunii, timpul există doar funcțional, ca element al unui sistem; timpul nu aparține discursului propriu-zis, ci referentului (timpul „adevărat” este o iluzie referențială, „realistă”), iar sarcina analistului este de a determina logica conform căreia sunt organizate principalele funcții ale narațiunii . *Narațiunea stabileşte o confuzie între secvență şi consecință, între timp şi logică.* Această ambiguitate formează problema centrală a sintaxei narative.

Care este logica care constrânge principalele funcții ale narațiunii? După cum am văzut deja , se conturează trei direcții principale , fiecare propunând ipoteze concurente : Bremond aplică o metodă logică și reconstruiește sintaxa comportamentelor umane puse în scenă de narațiune, trasând calea „alegerilor” pe care fiecare personaj le face în fiecare moment al poveștii . Al doilea model este lingvistic (Cl. Lévi-Strauss, A.J. Greimas) și constă în găsirea unor opoziții paradigmatice în cadrul funcțiilor , formând rețele care acoperă structura narațiunii. A treia abordare, schițată de T. Todorov, situează analiza la nivelul „acțiunilor” (adică al personajelor), încercând să stabilească regulile după care narațiunea combină, variază și transformă un anumit număr de predicate de bază.

Categoriile naratologice ale textului

O Scanned with OKEN Scanner

1, Registrele de eliberare condiționată

Operele literare sunt alcătuite din cuvinte; dar, mai mult , sunt alcătuite din propoziții, iar aceste propoziții aparțin unor registre diferite . de vorbire. Prin urmare, este vorba de a ne întreba ce mijloace lingvistice are la dispoziție scriitorul [175], pentru a evidenția categoriile a căror prezență sau absență creează un registru lingvistic :

1) natura *abstractă* sau *concretă* a unui registru (romanul realist abundă în detalii materiale: „toată lumea își amintește de unghiile lui Léon din Madame *Bovary* sau din brațul Annei

[175]T. Todorov, op. cit., 1968, p. 39.

QÉ? Scanned with OKEN Scanner

Karenin" [3] *; Romanul romantic este plin de analize, evaziuni lirice și reflecții abstracte).

2) O a doua categorie este determinată de prezența *figurilor retorice:* Putem astfel măsura numărul *elementelor figurative* din discurs și putem pune problema unei posibile definiții a unei *figuri.* O figură este un aranjament particular de cuvinte; dacă relațiile dintre două cuvinte sunt de identitate, este o *repetiție;* dacă sunt de opoziție, *este* o *antiteză* . Dacă un termen denotă o cantitate mai mare sau mai mică decât altul, acesta reprezintă o *gradație.* Orice relație dintre două cuvinte poate deveni o figură de stil, cu condiția să fie percepută ca atare de către cititor. Opusul unei figuri de stil este *transparența* . (care caracterizează limbajul utilitarist) există doar ca un caz extrem, ideal . Am văzut în figură și o încălcare a regulilor lingvistice (teoria lui *Vécart ,* dezvoltat de Jean Cohen [176]).

Iluminat

Siticusul deviației este reprezentat de I. Marouxau și N. Cresol și procedează prin identificarea trăsăturilor expresive specifice scriitorului . Cum? Prin comparație cu o utilizare standard sau normală a limbii. Scriitorul ar alege, așadar, mai mult sau mai puțin conștient , să utilizeze preferențial una sau alta dintre posibilitățile expresive . Un punct de vedere deschis criticii. Există o singură utilizare standard care poate servi drept normă? Este puțin probabil . Mai mult , este [177]fiecare abatere în uzul limbii o abatere de la practica literară?

3) putem diferenția diversele registre din Faide de o altă categorie , și anume cea a prezenței sau absenței lui F.

referire la un discurs anterior. T. Todorov propune să numească *monovalent* un discurs care nu ar evoca „moduri" anterioare de vorbire și *versatil* Un discurs care „ face acest lucru într-un mod mai mult sau mai puțin explicit " [178]. Relațiile dintre două texte sunt foarte variate. Datorită formaliștilor ruși , această proprietate a primit o atenție specială : pe de o parte, cititorii percep fiecare operă în relație cu altele , iar pe de altă parte, fiecare operă de artă este creată, explicit sau implicit, în paralel și în opoziție cu un model. Mihail Bakhtin a fost printre primii care au formulat o teorie coerentă a versatilității intertextuale , bazată pe observația că scriitorul scrie întotdeauna pentru sau împotriva unei cărți care există deja .

[176]Jean Cohen, *Structure du langage* po/tì^we, Hammarion, 1966.
[177]Daniel Delas, *Roman Jakobson.* Bertrand-Lacoste, 1993, p. 16.
[178]T. Todorov, op. cit., 1968, p. 43.

Q|? Scanned with OKEN Scanner

2. Temporalitatea narativă

Preluând ideile *lui* Tomachevski, autorii lucrării Retorica *generală* [179]*, au inclus* Analiza oricărei narațiuni trebuie să ia în considerare existența a două universuri: universul povestirii și universul lingvistic guvernat de normele sintactice ale propoziției. Studiind relațiile temporale dintre cele două universuri , constatăm un timp *narativ* (al scrierii), a cărui durată este mai scurtă decât *timpul narat* . (de ficțiune). Cele două perioade de timp coincid doar în dialoguri. Discursul narativ oferă romancierului posibilitatea de a concentra, în câteva propoziții sau rânduri , un număr mare de evenimente, ba chiar rezumând întreaga viață a unui personaj, comprimând timpul (de exemplu, în *Eugénie Gravidei,* intriga durează trei zile, în timp ce epilogul concentrează paisprezece) .

[179]Grupa *p, Retorică generală ,* Larousse, 1970 { *Retorică generală ,* traducere de A. Constantinscu și Ileana Litiera, Univers, 1974).

Q|? Scanned with OKEN Scanner

(ani). Există și cazuri de dispariție, în care nu știm absolut ce se întâmplă cu un personaj într -o anumită perioadă, ca în *Orlando* (de V. Woolf) - Pe de altă parte, trebuie să remarcăm situațiile în care timpul ficțiunii este întrerupt, suspendat sau încetinit, narațiunea transformându -se în analiză, descriere sau digresiune : în Salammbâ , Costumul este descris în timp ce Thénunc Tbabille îl dezbracă.

Din perspectiva distanței dintre cele două perioade de timp, putem indica două cazuri extreme : a) nu se poate stabili nicio relație între cele două temporalități (legende, mituri etc.); b) acestea coincid perfect (narațiunea ar fi, în acest caz, monologul „stenografic" al personajului, o înregistrare fidelă a cuvintelor sale, ca în „noul roman" sau în romanul „noir" american). Între aceste două situații extreme există cazuri intermediare, observabile mai ales în romanele la persoana întâi : naratorul consemnează zilnic evenimentele (jurnalul) sau începe să scrie într-un moment în care povestea narată nu s-a încheiat încă (ca în **Pastorala simfonică* * sau **Utilizarea timpului* * de* Gide). (de dl. Butor). Distincția dintre *fabulă* și *subiect* este foarte important aici : evenimentele relatate sunt aranjate de autor sau sunt prezentate așa cum sunt descoperite de un personaj *(Modificarea* Opera domnului Butor este scrisă la persoana a doua, la timpul prezent sau viitor.

Am putea schematiza situațiile astfel : a) cronologia povestirii și cronologia subiectului coincid pe aceeași linie (ca în * *Străinul* * *de Camus*), b) paralelismul este distrus prin inversiuni: ni se povestesc de la început evenimente fără a se menționa alte evenimente descoperite ulterior (o tehnică frecvent utilizată în romanele polițiste), c) paralelismul este perturbat intern în cazul narațiunilor încrucișate , folosind o tehnică numită imbricare (ca în * *Decameron** și **O mie și una de nopți**).*

Scanned with OKEN Scanner

3. Timpul narațiunii - timpul poveștii

Iluminat

Dubla temporalitate [timpul narațiunii/ timpul poveștii] este o trăsătură caracteristică nu numai a narațiunii cinematografice, ci și a narațiunii orale la DIFERITE niveluri de elaborare estetică, inclusiv la nivelul „literar", cum ar fi recitarea epică sau narațiunea dramatică . Prima etapă a povestirii este , în acest sens , și mai dificil de definit . La fel ca narațiunea orală sau ficțională , ea nu poate fi „consumată", deci actualizată, într -un singur *timp* . care și lectura [...] Cartea este puțin mai legată decât se spune adesea astăzi de faimoasa *linie* semnificantă Im&iÈtic, mai ușor de respins în teorie decât de evacuat în fapt . Totuși, nu este vorba de a identifica statutul narațiunii scrise (literare sau nu) cu cel al narațiunii orale: temporalitatea sa este într-un fel condiționată sau instrumentală; produsă, ca orice altceva; în timp , ea există în realitate și ca spațiu, iar timpul necesar pentru „tonsummor" este ceea ce este necesar pentru a o traversa *sau a* o traversa . Textul narativ , ca orice alt text , nu are altă temporalitate decât cea [180]pe care o împrumută , metonimic, din propria temporalitate .

Timpul universului reprezentat (termenul *diegeză* este folosit de Gérard Genette pentru „poveste", subliniind astfel universul în care se desfășoară) întreține relații complexe cu pseudo-timpul narațiunii (textul narativ , un spațiu de semne scrise care dobândește un „timp" — pseudo -timp — prin lectură), relații care stabilesc temporalitatea narațiunii.

[180]Gérard Genette, „Discursul poveștii". *Figurile III, Le.* Seuil, „Poétique", 1972, pp.77-78.

Q|? Scanned with OKEN Scanner

- rapoartele *de comandă ,* rezultată din discrepanțe între succesiunea evenimentelor din poveste și aranjamentul lor în narațiune;
- rapoartele de durată , *referitoare* la variațiile vitezei relative a narațiunii;
- rapoarte *de frecvență ,* referindu-se la relația dintre capacitatea de repetare a istoriei și cea a narațiunii

Relațiile *de ordine* [181]definesc două posibile discrepanțe *(anacronii)* în raport cu concordanța strictă dintre ordinea istoriei și ordinea narațiunii: retrospecțiile sau *analepsisurile,* adică „orice evocare ulterioară a unui eveniment anterior momentului din poveste în care se află" (la fel ca tehnica *flashback-ului* folosită în cinematografie); anticipările, sau *prolepsisurile,* adică „orice manevră narativă constând în relatarea sau evocarea în avans a unui eveniment ulterior".[182]

Analepsele sau prolepsele pot fi la rândul lor *externe* (când relatează evenimente situate dincolo de limitele temporale ale narațiunii principale); sunt *interne* atunci când evenimentele relatate se încadrează în aceste limite, iar această ultimă clasă este și cea mai bogată, din cauza interferențelor cu narațiunea principală: de exemplu, „capitolul șase din *Madame Bovary,* dedicat anilor petrecuți de Emmă la mănăstire, evident după intrarea lui Charles la liceu, care este punctul de plecare al romanului " [183].

Anacronismele interne pot fi la rândul lor *heterodiegetice* sau *homodiegetice* . Analepse *heterodiegetice* se concentrează „pe o linie istorică și, prin urmare, pe un conținut diegetic diferit de cel (sau cele) narațiunii primare".

[181]Gerard Genette, op. cit, 1972, p. 77-122.
[182] Ibidem, pp. 82.
[183] Ibidem, pp. 90.

Qs Scanned with OKEN Scanner

sau, practic , pe un personaj nou introdus al cărui „background" naratorul dorește să-l clarifice .[184]

Anacronismele *homodiegetice* interne pot fi fie *complementare* , fie *repetitive* . Analepse *homodiegetice* interne Aceste elemente urmează aceeași linie de acțiune ca și narațiunea principală , fără a oferi detalii suplimentare despre un personaj , de exemplu; ele pot *repeta* sau *completa* această narațiune. Analepsa , sau „referirea", cuprinde „ segmente retrospective care umplu un gol anterior în narațiune, care este astfel organizată prin omisiuni provizorii și reparații mai mult sau mai puțin tardive , conform unei logici narative parțial independente de suprapunerea timpului " [185]. Analepsa repetitivă , sau „reamintirile", organizează arhitectural operele lui Proust; ele fac trecerea timpului perceptibilă prin acumularea de interpretări și revelații în raport cu același eveniment.

Prepozițiile repetitive servesc uneori ca anunț , iar alteori ca element introductiv , atunci când *sunt* implicite și pot fi identificate doar retrospectiv. Autorul poate evidenția, de asemenea, o distincție pozitivă între abecedarile false , cum ar fi opozițiile false , și *erori* . „binecunoscut iubitorilor de romane polițiste - odată ce cititorul a dobândit această abilitate de gradul doi , care este incapacitatea de a detecta și, prin urmare , de a dejuca momeala , de a -i oferi *momeli* false (care sunt adevărate momeli) și așa mai departe [186]. " Prepozițiile *complementare* sunt, de exemplu, prezente în „ Invocație rapidă ", în *Combray,* despre viitorii ani de facultate ai lui Marcel , scena finală dintre tatăl

> și Legrand în; revocarea, referitoare la scena cattleyelor , a continuării relațiilor erotice dintre Swann și Odette [4] ^.
>
> Temporalitatea sofisticată a narațiunii lui Proust aduce în joc combinații de analepsis și prolepsis, care se împletesc în amintiri și rechemări anticipative , chiar și în inversiuni anacronice. Opoziția spațială, climatică și geografică dintre plimbările de pe partea Guermantes și cea de pe partea Méséglise, pe care se bazează „ *Drumul lui Swann"* , este organizată în jurul unei figuri narative pe care Genette o numește *stalepsis.* și care ne permite să *luăm împreună p\Ms\cMts* timp fără a ține cont de ordine.

Raporturile de durată pot fi analizate pe baza ipotezei teoretice a unei narațiuni *izocronale cu viteză constantă .*[187] Egalitatea convențională a pseudo-timpului narațiunii (măsurat în pagini) și a timpului povestirii în scenele dialogate. Putem astfel distinge patru

[184] Ibidem, pp. 91.
[4] * Ibidem, pp. 92.
[186] Ibidem, pp. 114.
[187]Ibidem, pp. 122-145.

Q|? Scanned with OKEN Scanner

tipuri principale *de cronici aniso* . sau efectul timpului narativ , rezultat din compararea duratelor respective ale timpului narativ (TH) și timpului narativ (TR):

- narațiunea *(rezumativă), din* termenul englezesc *summary* (TR<TH): Aceasta este o formă de mișcare variabilă, foarte frecventă în romanul clasic, în care rezumatul, fără detalii sau dialog, în câteva pagini sau paragrafe, sau chiar o propoziție, acoperă câteva zile, câteva luni sau chiar mai mulți ani din viața unui personaj .

- Pauza *descriptivă* (TR-n, TH-O): durata povestirii este suspendată pe durata unei descrieri furnizate direct de narator (foarte frecventă în modelul descriptiv balzacian , ca de exemplu în celebra descriere a pensiunii Vauquer care deschide **Le Père Goriot**). Se întâmplă, de asemenea , ca descrierea să fie

Q|? Scanned with OKEN Scanner

parte integrantă a narațiunii și că se bazează pe percepția și gândurile unui personaj, ca în plimbarea în pădurea Fontainebleau a lui Frédéric și Rosanette din Educația *sentimentală.*

- *[elipsă]* (TR=(),TH=n) desemnează literalmente tăcerea textului pe o perioadă semnificativă de timp scurs . În funcție de specificarea acestei perioade sau nu, distingem între puncte de suspensie *explicite* și puncte de suspensie. elipse *implicite* „adică acelea a căror prezență nu este declarată în text și pe care cititorul le poate deduce doar dintr-un decalaj cronologic ” 45 , cum ar fi în cazul perioadei de timp care a separat sfârșitul romanului Les *Jeunes Filies en /leurs* de începutul romanului *Guermantes* sau , de asemenea, în elipsa „perfect silențioasă” a celor câteva luni care urmează morții bunicii.
- scena (TR = TH), în special în pasajele de dialog unde „ egalitatea de timp dintre narațiune și poveste este realizată în mod convențional ” [46] .

Rapoartele de frecvență [47] ne permit să surprindem patru relații *de frecvență* (repetiție) dintre narațiune și diegeză:

- povestind o dată ce s-a întâmplat o dată (1R/1H), ceea ce dă o formă narativă numită de Gérard Genette récit *singultiti/* („Ieri, m-am culcat devreme ”, sau din nou în *Zadig ou la destinée* de Voltaire: „Într-o zi, Azora s-a întors de la o plimbare, toată furioasă și scoțând exclamații zgomotoase .”).
- A povesti *de n* ori ce s-a întâmplat *de n* ori (n R/n H): această formă de narațiune este pur și simplu o extindere a formei anterioare, o serie de afirmații singulare („Luni, m-am culcat devreme , marți m-am culcat devreme , miercuri m-am culcat”

45 Ibidem, pp. 140.
46 Ibidem, pp. 129.
47 Ibidem, pp. 145-183.

3. Scanat cu scanerul OKEN

timpuriu etc.”. Această poveste a fost botezată, prin analogie , dacă și numai dacă *VarrAplwvc, singular^*

- a spune "ibis" ce s-a întâmplat unui ibis (n R7íH): 1® ^ ᵘ ... de anunțuri și mementouri, principala acțiune relatată într-un mod diferit , ocazional, recitarea *repetitivă.* „Să ne amintim, totuși, că unele texte moderne se bazează pe această capacitate de repetare a narațiunii: ne gândim, de exemplu , la un episod recurent , cum ar fi moartea miriapodului din *Gelozia” [43]* .

- a spune dintr-o dată ce s - a întâmplat ^ ori ílR/n H). Afirmația sintetizează o serie de evenimente prin abstracție de diferențele dintre ele („în fiecare zi a săptămânii m-am culcat devreme ”) ; Prin analogie cu formele iterative (frecventative) ale verbului (în franceză, imperfectul), G. Genette numește această narațiune *iterativă:* „Funcția clasică este astfel destul de apropiată de cea a descrierii, cu care menține legături foarte strânse : «portretul moral» , de exemplu, care este una dintre varietățile genului descriptiv , procedează cel mai adesea (ca în La Bruyère) prin acumularea de trăsături iterative . La fel ca descrierea, narațiunea iterativă este, în romanul tradițional , în slujba *narațiunii* «proprii vorbind», care este narațiunea singulară. Primul romancier care a întreprins să o emancipeze de această dependență funcțională a fost Flaubert în Madame Bovary , unde paginile - combinând cele care povestesc viața Emmei la mănăstire, în Tostes înainte și după baia de la Vaubyessard sau Joile ei la Rouen cu Léon - capătă o amploare și o autonomie complet neobișnuite . Dar nicio utilizare romanescă a iterativului nu este comparabilă - în termeni de extensie textuală , importanță tematică și grad de elaborare tehnică - cu cea făcută de Proust în „ În căutarea *timpului pierdut ” 4* [**] ,

[48] Ibidem, pp. 147.
[49] Ibidem, pp. 1148-149.

- *Moduri de reprezentare: discurs și perspective*

Într-un sens gramatical, modul permite grade de afirmare (indicativ, condițional, conjunctiv) și puncte de vedere variate asupra acțiunii (indicativ, imperativ, infinitiv, participiu); naratologia numește *mod* [188]ceea ce se referă la reglarea informației narative (într-adevăr , [se] poate spune *mai mult sau mai puțin ceea ce* se spune și se poate spune *dintr-un punct de* vedere; și tocmai această capacitate și modalitățile de exercitare a acesteia vizează categoria noastră de *mod narativ* : narațiunea poate oferi mai multe sau mai puține detalii, ca și cum narațiunea ar fi spusă de la o *distanță mai mare sau mai mică,* sau o variație a punctelor de vedere, în funcție de dacă narațiunea adoptă perspectiva uneia sau altei părți a poveștii .

În *Republica,* Platon a pus în contrast imitația, un concept rezervat dialogului dramatic , cu narațiunea. Într-adevăr , discursul narativ nu poate *imita ...* că cuvintele, evenimentele, el nu le poate decât *semnifica* În analiza gradelor de informație narativă , distingem între *narațiuni ale* evenimentelor și *nararea cuvintelor.* Narațiunea evenimentelor nu poate genera decât o *iluzie de mimesis,* prin detalii contingente remarcate de dragul lor („efectele realității ” , în terminologia lui Roland Barthes), descrieri și redundanțe care creează aparenta autonomie a referentului.

Povestea *cuvintelor* încorporează discursul personajelor, începând cu cea mai mare distanță și cel mai scurt foramen:

- discursul narat sau *relatat* în care apare conținutul de referință , fără menționarea cuvintelor folosite

[188] Ibidem, pp. 183-225.

Q|? Scanned with OKEN Scanner

În realitate: „...să presupunem că eroul din În *căutarea timpului pierdut,* În loc să reproducă dialogul cu mama sa, el afirmă pur și simplu la sfârșitul romanului *Sodoma:* „Am informat-o pe mama despre decizia mea de a mă căsători cu Albertine ” [189]. Discursul dezbaterii interne care duce la această decizie poate fi dezvoltat ca o analiză: Genette îl numește *discurs intern narativizat.*

- discursul *se transpune,* în stil indirect: discursul personajelor este introdus în substanța continuă a narațiunii prin verbe care marchează un pact de vorbire (a spune, a răspunde), formă care presupune o condensare inițială din partea naratorului: „Deși puțin mai mimetică decât discursul narat, [...j această formă nu oferă niciodată cititorului nicio garanție și mai ales niciun sentiment de fidelitate literală față de cuvintele «de fapt» rostite: prezența naratorului este încă prea sensibilă în însăși sintaxa propoziției pentru ca discursul să se impună cu autonomia documentară a unui citat. Este, ca să spunem așa, acceptat dinainte că naratorul nu transpune pur și simplu cuvintele în propoziții subordonate , ci că le condensează , le integrează în propriul discurs și le *interpretează* astfel în propriul stil, așa cum Françoise traduce politețile doamnei de Villeparisis.” [190];

- *Discursul indirect liber* este o variantă a discursului transpus în care „economia subordonării permite o extindere mai mare a discursului”; verbul introductiv, declarativ , este omis, dar martorii discursului indirect sunt păstrați, sistemul său temporal fiind centrat în franceză pe imperfect. Acest discurs este ambiguu și bogat în calități estetice datorită dublei ezitări pe care o implică, pe de o parte între discursul intern și discursul vorbit (m-am dus să-mi găsesc mama: mi-a spus absolut să mă căsătoresc cu Albertine), iar pe de altă parte între discursul (vorbit sau intern) al personajului și discursul naratorului: „[...] și știm...”

[189] Ibidem, pp. 191.
[190] Ibidem, pp. 192.

Q|; Scanned with OKEN Scanner

„ O pm extraordinară ” pe care Flaubert a extras-o din această ambiguitate, care i - a permis să vorbească despre propriul discurs, fără a compromite complet sau a nega complet acest idiom cu intersecționalitatea sa fascinantă , care este limbajul celuilalt „ 54 ·

- *te-ai înțeles în legătură cu raportul* (Într-un stil direct , cuvintele personajelor sunt redate în presupusa lor integritate, ca în teatru: aceasta este abordarea cea mai „mimetică”. Naratorul introduce personajul printr-un verb (sau gând) descriptiv plasat în text sau intercalat. * Transcriere directă a cuvintelor personajului , acest discurs este unul dintre elementele esențiale ale caracterizării lor . De asemenea, este posibil ca personajele să înceapă brusc să vorbească, între ghilimele (figură cunoscută sub numele de „FoiTO^tó^”). Una dintre principalele căi de emancipare în romanul modern a constat în adoptarea unui discurs extern sau mai degrabă direct, ștergerea fundalului narativ și introducerea imediată a personajului în monologul interior al naratorului . eífas . Dispare complet din personaj fără a lăsa nicio urmă. Genette folosește acest lucru pentru acest tip de discurs, sau monolog, care nu mai are legătură cu ...)

Perspectiva în termenii „ viziune ”, „ focalizare narativă” desemnează fencțiunea din care se face percepția : o persoană, astfel , pentru a detecta elementul narațiunii asupra istoriei, scion diverse restricții de câmp. *Jean* Pouilum abordase deja această problemă în lucrarea sa publicată în 1946 sub titlul „ *Tempsul narativ* ” Punctele sale de vedere au fost ulterior schematizate de T. Todorov [56.] Dorind să pună capăt confuziei care domnea pe această temă , Gérard Genette a

[54] Ibidem, pp. 192 .
[55] Ibidem, pp. 193.
[56] TzvcmTcdorov.'l^scategoriesdu récit liitén^, 1966.

O Scanned with OKEN Scanner

Se face o distincție atentă între punctul de vedere al personajului și vocea naratorului. Cu alte cuvinte, întrebarea „ Cine vede? Punctul de vedere al cărui personaj ghidează perspectiva narativă ?" este distinctă de întrebarea „Cine vorbește?" sau „Cine este naratorul?" Chiar și atunci când aceste două cazuri sunt confundate, ca în narațiunea autobiografică, este necesar să se separe „eul" care spune povestea (naratorul) de „eul" narat (protagonistul), al cărui punct de vedere nu predomină întotdeauna. În acest sens , analiza relației dintre narator și *narator este crucială.* (naratorul) și universul reprezentat este deosebit de fertil. Putem astfel discerne trei tipuri de percepție narativă :

Narațiunea *nefocalizată,* cu localizare zero, *este* o modalitate caracteristică narațiunii clasice . Todorov o numește viziune „din culise" – naratorul știe mai multe decât personajul *(N>P).* Focalizarea percepției obiectului nu este nicăieri , nici în conștiința personajelor , nici în afara ei , ci peste tot , simultan și succesiv. Se spune că naratorul este omniscient ; cunoașterea sa nu este motivată de narațiunea în sine: spune mai mult decât poate ști personajul.

Narațiunea localizată *intern introduce* focalizarea narativă în conștiința unui personaj, ca în *Ambasadorii (* locație *fixă)* , sau a mai multor personaje succesiv, ca în *Madame Bovary* . (locația *variază)* sau alternativ (localizare multiplă *),* ca în romanul epistolar. Todorov vorbește despre viziune „cu" - naratorul ne spune doar ceea ce știe personajul *(NP).* Totul este prezentat cititorului prin această privire subiectivă : evenimente, situații, dialoguri și chiar peisaje . Localizarea internă *absolută* este posibilă doar în monologul interior , în afara perspectivei oricărui narator asupra personajului, în timp ce localizarea internă *relativă* este mult mai frecventă, ca în relatarea Bătăliei de la Waterloo concentrată pe Fabrice , la începutul *lucrării „Cartofaria din Parma".*

Q|? Scanned with OKEN Scanner

- Narațiunea stabilită *extern ,* unde totul este descris din exterior, cu o neutralitate perfectă . Todorov folosește perspectiva „ exterioară" – naratorul ne spune mai puțin decât știe personajul *(N<P).* Acest tip de narațiune a avut mare succes între cele două războaie mondiale, fiind utilizat pe scară largă în romanele lui Dashiell Hammett, unde cititorul este martor la isprăvile eroului fără a-i cunoaște vreodată gândurile sau sentimentele, sau în romanele „obiective" ale lui Hemingway.

5 *Vocea naratorului - /'L^L^ - '* ■

NOHS Vom începe prin a examina relațiile care se stabilesc între discursul ficțional și cel care îl narează. Încă de la Barthes, s-a făcut o distincție între autorul unei narațiuni (absent din text în materialitatea sa) și narator , instanța activă , prezentă în structura narațiunii : naratorul este cel care spune întâmplarea . Ca obiect , narațiunea se transmite prin comunicare : are , prin urmare , un emițător și un receptor al narațiunii . Nu poate exista narațiune fără un narator și un emițător , așa cum nu poate exista comunicare lingvistică fără un eu *și* un tu . Astfel de considerații [îl conduc] pe Roland Barthes să pună problema descrierii „codului prin care naratorul și cititorul sunt semnificați de-a lungul narațiunii în sine " . 57 Semnele naratorului par mai ușor de discernut decât semnele cititorului , ceea ce nu înseamnă că acestea din urmă nu sunt reprezentate la nivelul narațiunii: „De fiecare dată când naratorul (...) relatează fapte pe care le cunoaște perfect, dar de care cititorul nu este conștient, apare un semn de lectură , deoarece nu ar avea sens ca naratorul să -și ofere singur informații: «Leo era șeful acestei cizme», ne spune un roman la persoana întâi :

[57] R. Barthes, op. cit., 1977, p. 38 și sq.

Acesta este un semn din partea cititorului, apropiat de ceea ce Jakobson numea „funcția comitivă a comunicării ” [191]. Fiecare poveste este situată temporal în raport cu momentul presupus al narațiunii: principala relație care unește timpul poveștii și timpul narațiunii este cea de înainte și după. Relația de ordine .

- *Narațiunea ulterioară ,* Cel mai comun tip de povestire este cel în care autorul povestește evenimentul după fapt , folosind timpul trecut și mai ales timpul trecut simplu [192]. Se întâmplă uneori ca „duritatea poveștii în sine să reducă treptat distanța care o separă de momentul narațiunii”. Timpul povestirii se poate astfel alătura celui al narațiunii, într -un fel de convergență finală , ca în *Madame Bovary,* unde autorul folosește o tehnică de închidere a romanului menită să sporească efectul realității: farmacistul Homais „tocmai a primit crucea de onoare”. Genette observă că „pentru ca istoria să se alăture astfel narațiunii, este desigur necesar ca durata acesteia din urmă să nu o depășească pe cea a primei” și, în acest sens, invocă „Alterarea bufonească” a lui Tristram Shandy , în care Shandy mărturisește că nu poate povesti, „într-o singură anecdotă scrisă, altceva decât prima zi a vieții sale” și observă că este în urmă cu trei sute șaizeci și patru de zile , că, prin urmare, a regresat mai degrabă decât a avansat și că, trăind de trei sute șaizeci și patru de ori mai mult...

repede, scrie el, rezultă că , cu cât scrie mai mult, cu atât mai mult îi mai rămâne de scris și că întreprinderea sa este în deznădejde . ” [6f] TO

- Narațiunea *anterioară* este o formă rară, pentru care T. Todorov propune denumirea de „narațiune predictivă” [61] , care, de fapt, se întâlnește doar în narațiunile secundare, predictive în raport cu instanța lor narativă imediată ; acestea sunt integrate în narațiunea principală (cum ar fi songosul premonitoriu), în special prin utilizarea viitorului și se încadrează în categoria profeției sau divinației (de exemplu, în *Oedip maius* de Sofocle , narațiunea anterioară a văzătorului somieri precipită tragedia și declanșează evenimentul, încercând în același timp să-l deturneze).

- *Narațiunea simultană,* „ narațiunea la timpul prezent *contemporan* al facțiunii”, reprezintă cea mai simplă formă, fiind remarcabilă prin coincidența riguroasă dintre poveste și narațiune .

[191] R. Barthes, ibid., pp. 38-39.

[192] În **Gradul zero al scrierii** (Le Seuil. „Puncte”, 1953), Barthes vede în *passé simple* timpul prin excelență al reuniunii și ordinea sa ireversibilă, referindu-se la o dimensiune aproape imemorială , la un fel de trecut atemporal : „Scopt din limbajul vorbit , *passé simple*, plin de engleza narațiunii, semnalează o artă; face parte dintr - un ritual de Belles-Lettres. Nu mai este însărcinat cu exprimarea unui timp. Rolul său este de a readuce realitatea la un punct și de a abstrace din multiplicitatea timpurilor trăite și suprapuse un act verbal pur , eliberat de rădăcinile existențiale ale experienței și orientat spre o legătură logică cu alte acțiuni, alte procese, o mișcare generală a lumii: își propune să mențină o ierarhie în imperiul faptelor ” (pp. 25-26).

(J Scanned with OKEN Scanner

Această coincidență proiectează o transparență totală asupra narațiunii, „care sfârșește prin a se estompa în favoarea poveștii”, ca în Romanul Nou sau, dacă accentul este pus pe narațiune, ca în narațiunile în „ monolog interior”, „acțiunea pare să se reducă la statutul unui simplu pretext și, în final, să fie abolită”, ca în operele lui Samuel Beckett sau Claude Simon.

- Narațiunea *intercalată* între momente de acțiune constituie cel mai complex tip , „întrucât este o narațiune cu mai multe *instanțe* , iar povestea și narațiunea se pot încurca în așa fel încât a doua reacționează asupra primei” [62] : ea apare doar în jurnal și în romanul epistolar .

[60] Gérard Genette, op. cit., 1972, p. 233.

[61] T. Todorov, *Grammaire du Décaméron, Mouton,* La Hayc, 1969 *(Poetica. Gramatica Decameronului, traducere* și studiu introductiv de Paul Miclfiu,Univers, 1975).

[62] Ibid., p. 229.

Q Scanned with OKEN Scanner

Niveluri narative , S-a observat că noțiunea de narațiune încorporată nu ia în considerare diferența de nivel dintre ceea ce narează și ceea ce este narat. Pentru a separa mai bine aceste niveluri, s-a făcut o distincție între instanța narativă a poveștii principale , numită *narator extradiegetic,* și diversele personaje care spun o poveste în cadrul poveștii (*narațiune metadiegetică)* , numite *naratori intradiegetici.* În acest caz, naratorul se adresează unui *naratar* intradiegetic [193]. Granița care separă naratorul de narat este uneori încălcată, ca atunci când, de exemplu, în *Jacques Fatalistul,* Naratorul sau naratarul extradiegetic se amestecă în diegeze sau aceste personaje intervin în afara diegezei. Aceste transgresiuni de nivel au primit numele *de metalepsis.*

Probleme de personal . Din motive de rigoare și pentru a evita pe cât posibil stângăcia unor formule precum „narațiune la persoana întâi" sau „ narațiune la persoana a treia", am identificat un narator *homodiegetic* (naratorul este prezent simultan ca personaj) și un *narator heterodiegetic,* care nu intervine ca personaj, rămânând extern diegezei. Prezența naratorului ca personaj în narațiune poate fi întruchipată printr- un martor colectiv sau poate fi chiar protagonistul , ca în *În căutarea timpului pierdut* . Poziția lui Proust , în care naratorul nu este doar homodiegetic, ci și *autodiegetic în sens propriu,* pentru că își spune propria poveste.

HL Stânga) raport) sunt. lume

Realitate și motivație

Există în fiecare operă o tensiune între ficțiune și realitate: pentru a înțelege aceste relații, formaliștii ruși au folosit noțiunea de *m*, care se referă la coerența internă a operei și la justificarea convențiilor și procedeelor . Noțiunea de *m* față de ficțiune acoperă spațiul reprezentat în toate formele sale, evidențiind rolul descrierilor al căror loc variază în funcție de perioade . Cu toate acestea , descrierea rămâne subordonată narațiunii ' fie că are o funcție cisică de ornament retoric, fie, ca în romanul realist , una explicativă fonetică și simbolică . Barthes consideră că o particularitate a literaturii realiste constă ... tocmai în „ rezistența "* anumitor notații descriptive la orice funcție estetică sau retorică [67] : aceste *detalii nesemnificative* privilegiază acuratețea referentului în detrimentul funcției sale, „concretul" în detrimentul

193 Ibidem, p. 238 și următoarele.

QI? Scanned with OKEN Scanner

sensului. Semnificantul pretinde astfel să denoteze referentul direct, să prezinte lucrul în sine, fără a trece prin semnificat: acest scurtcircuit produce un „efect de realitate", iluzia existenței referentului .

[66] G. Genette „Frontiers of Narrative**, in *Figurei" il.* Le Seuil, „Points Essais" 1969.
[67] R. Barthes, „Efectul de realitate", *Literatură și realitate , Le* Seuil, „Points Essais", 1982.

Gérard Genette^», reia discuția despre aceste două „încercări" majore ale verosimilității în secolul al XVI-lea: cearta lui Le *Cid* (Conduita lui Chimòno îl va afecta pe Rodrigue după moartea contelui) și controversa din jurul romanului *Prințesa de Clèves* (mărturisirea făcută de Rheroine soțului său). Dezbaterile s-au limitat în principal la un nivel psihologic, iar plauzibilitatea a fost evaluată în funcție de faimoasele „decențe", deoarece era echivalată cu conformitatea cu opinia comună a cititorului , cu un corp de principii de conduită morală implicite într -o anumită epocă.

Paul Valéry își arătase disprețul față de roman , narațiune, descriere, care, în opinia sa, introduceau o marjă de întâmplare în realizarea operei : dezaproba arbitrariul narațiunii, libertatea acesteia de a adopta la fiecare pas o orientare sau alta, de a se rupe, de a se extinde.

Pe scurt, Valéry s-a declarat incapabil să înceapă o povestire scriind „Marchiza a ieșit la ora cinci". Cu toate acestea, Genette contrazice afirmațiile lui Valéry arătând că acest arbitrar , care îl respingea atât de mult pe Valéry, este supus constrângerilor motivației, unei *logici specifice a acțiunii.* unde fiecare element nou introdus impune anumite constrângeri asupra dezvoltării sale , datorită motivației compoziționale . Genette distinge trei tipuri de narațiune: *

povestea *plauzibilă* sau una cu motivație implicită („Marchiza și-a cerut trăsura și s-a dus la plimbare");

narațiunea *motivată* („Marchiza a cerut trăsura și s-a dus la culcare, căci era foarte capricioasă" - motivație de gradul întâi sau *restrânsă),* sau motivație de gradul doi sau motivație *generalizantă* („...căci, ca toate marchizele, era foarte capricioasă");

[68] G. Genette, „Verosimilitude și motivație", *Figuri* Zf, Le Seuil, 1969.

a Scanned with OKEN Scanner

- narațiunea *arbitrară* („Marchiza și - a cerut mașina și s-a dus la culcare”).

Pronumele de relație dintre literatură și operele extraliterare a fost adesea confundat, sub denumirea de „realism”, cu un altul, care este conformitatea textului cu o normă textuală exterioară lui; această conformitate produce gradul de realism și ne face să calificăm un text drept *plauzibil* . Din discuțiile pe *care* textul le-a legitimat, ne dăm seama că o operă este judecată plauzibilă în raport cu două tipuri principale de norme. Primul este ceea ce numim *regulile genului* : pentru ca o operă să fie judecată plauzibilă, trebuie să se conformeze acestor reguli. În anumite perioade, o comedie este judecată plauzibilă numai dacă, în ultimul act, personajele descoperă un grad de rudenie. Un roman sentimental va fi plauzibil dacă defecțiunea este certă în relația eroului cu Hierem , dacă adevărul este răsplătit, iar adevărul este pur. Veracitatea, înțeleasă în acest sens, desemnează relația operei cu genul literar, mai precis, cu anumite subdiviziuni ale limbajului, care formează un gen. Dar extrage o zonă plauzibilă, care a fost considerată și mai arbitrar drept o relație între discurs și referentul său (relația de adevăr), dar și între ceea ce cititorii cred a fi adevărat. Relația se stabilește tocmai între operă și o cultură comună care aparține în parte fiecăruia dintre indivizii unei societăți, dar a cărei proprietate nimeni nu o poate revendica; cu alte cuvinte, opiniei *comune* . Criteri nu este evident „Ealitf”, ci mai degrabă un al treilea discurs , independent de IVnivre. Opinia comună funcționează astfel ca o regulă de gen care s-ar raporta la toate genurile . Opoziția dintre aceste două tipuri de adevăr este ireductibilă doar la prima vedere. De îndată ce adopți punctul de vedere al lui Fréoire, ceea ce întâlnești este altceva: diversitatea succesivă a regulilor de gen. Opinia comună este un singur gen, care pretinde să le subjuge pe toate celelalte ; genurile propriu-zise, dimpotrivă, admit diversitatea și coexistența [194].

2 Limbajul ficțiunii

Poetica narațiunii inspirată de insula fonimi s-a preocupat în primul rând de studiul aranjamentului poveștii sau al discursului narativ. Ulterior, teoreticienii au examinat universul narat de poveste , nu mai în relația sa cu textul, ci în relația sa cu „realitatea”. În raport cu referentul, fiecare narațiune presupune o structurare, o ordonare și o selecție inevitabilă a informațiilor disponibile , o selecție care, la rândul ei , impune o alegere, chiar și opțiuni , o „modelare ”, coroborând o anumită interpretare a faptelor relatate . Narațiunea fictivă se distinge de narațiunea „factuală” în special prin indicatorii *ficționalității,* cum ar fi stilul indirect liber , focalizarea internă și separarea autorului de narator. Ficțiunea

[194]T. Todorov, op. eh., 1968, p. 36-37.

Q|? Scanned with OKEN Scanner

depășește cadrul narațiunii în măsura în care , în teatru , de exemplu, naratorul este absent, ceea ce nu împiedică punerea în scenă, în fața spectatorilor , a unei povești „simulate": această „încarnare" a ficțiunii într -o lume reală face ca tensiunea dintre realitate și iluzie să fie și mai vie , datorită faptului că actorii sunt și, în același timp , nu sunt personajele și că scena este aici și acum , deschizându- se spre un spațiu-timp imaginar. Chestiunea ficțiunii conduce, așa cum am avut deja ocazia să sugerăm, la problema genurilor și a definiției literaturii, în special la o serie de îndoieli cu privire la posibilitatea clasificării poeziei în categoria ficțiunii.

Am putea spune, ca o primă aproximare, că ficțiunea se caracterizează printr -o perturbare a relației dintre limbaj și realitate, ceea ce ne conduce la luarea în considerare a problemei atitudinii vorbitorului față de ceea ce spune și a modalităților sale ...

Q; Scanned with OKEN Scanner

Enunțarea. Filosoful englez John Langshaw Austin (1912-1960), unul dintre fondatorii teoriei actelor de vorbire , a arătat că unele enunțuri nu spun doar ceva, ci fac ceva · Aceste enunțuri nu constituie afirmații adevărate sau false, ci sunt în sine acte, cum ar fi, de *exemplu* , botezul sau o promisiune.

Austin distinge aspectul ilocuționar , care este un fapt realizat de sine prin enunțare („Este oare ...?" realizează faptul de a interoga) și aspectul perlocuționar , care se referă la efectul indirect produs de enunțare asupra interlocutorului (punerea unei întrebări pentru a flata sau, dimpotrivă , pentru a jena). Contrar opiniei tradiționale, care consideră propoziția ca fiind adevărată sau falsă, Austin observă că anumite enunțuri, pe care le numește *performative,* sunt imposibil de supus testului de adevăr; că caracteristica lor este de a *face ceva* (de exemplu, a se căsători, a boteza, a face pariuri) și că , prin urmare, necesită cooperarea contextului enunțării , *a circumstanțelor: dacă* acestea nu sunt îndeplinite, enunțurile performative nu devin false; pe de altă parte, dacă faptul intenționat nu se produce sau este realizat cu rea-credință, a existat un eșec. Austin observă , de asemenea , că, chiar și în cazul enunțurilor constatative, circumstanțele joacă un rol important în valoarea lor de adevăr, ceea ce duce la întrebarea dacă s -ar putea diferenția între enunțurile performative și cele constatative .

[70] John L. Austin, *Cum să faci lucruri cu cuvinte* 1962), introducere, traducere și comentariu de Gilles Lane, Le Seuil, „L*oidrc philosphique", 1970 .

[71] John L. Austin, op. cit., p. 119-120.

Q? Scanned with OKEN Scanner

Actul de a vorbi , prin care cineva face ceva prin vorbire, cuprinde trei aspecte: Pactul de *locuțiune* (asocierea sunetelor cu un sens): Pactul *de articulare* (clarifică *cum* (Cuvintele trebuie înțelese în momentul pronunțării lor) și pactul de *ilocuție* (care produce efecte asupra ciclurilor oculomotorii interne) . Actul de ilocuție se caracterizează prin faptul că trebuie produs în conformitate cu *o* convenție .

Filosoful american John Searle a aplicat teoria actelor de vorbire problemelor ficțiunii, pornind de la afirmația că actele de vorbire produse în cadrul ficțiunii sunt neutralizate de *mimesis.* Potrivit acestuia [195], actele de vorbire asertive (nararea, descrierea, comentariul) sunt toate simulate. Autorul nu garantează adevărul afirmațiilor inexistente . Cu toate acestea, se dovedește că actele de vorbire ficționale, care simulează perfect actele de vorbire reale , nu oferă niciun criteriu intern pentru delimitarea ficțiunii; *afirmațiile ficționale* sunt astfel caracterizate prin suspendarea valorii de adevăr și a forței idiosincratice . Cât despre afirmațiile veridice sau generale care abundă în orice operă literară, Searle concluzionează că acestea sunt transmise oblic prin afirmațiile simulate ale operei , la fel cum, în comunicarea lingvistică , un act de vorbire indirect simulează uneori un act pentru a produce un altul : după cum spunea Genette , limbajul obișnuit are capacitatea de a ne face să auzim mai mult, mai puțin sau cu totul altceva decât ceea ce spune de fapt .

[195]John Searle, „Statutul logic al discursului ficțional*” (1972), *Semnificaţie şi expresie,* Miezul nopții, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Iluminat

Z^^^mTTM^ dc ^ d'Iris Murdo* àun fragni * recit toud (jurnalism). Searle mor fără pieptene pe care oioncés fiawnrefc în
forma de acțiuni nu îndeplinește niciuna dintre condițiile (de snoérite. de eneagaiKnLdecatMcitéàpnNver!^ aulhentiífie. Il morire jalona#, et balenieri (după părerea mea) sancomsteiia» posibil, care oes cncrcés nc
nu pot fi taxe pentru minciuni ¡tetes iUaMans-Wtó^ de tip «tire epe l'assertion». Din această dublă observație negativă, el trage niște alegii «eleo lui conjoint» pe care aș dori să le resping: prima este că «o ficțiune, care este o afirmație faimoasă , dar care nu îi îndeplinește condițiile, este o afirmație *(pretinsă)* » , Al doilea, că a produce o ficțiune („a scrie un roman [196]”) nu este un act ilocuționar specific . Primul mi se pare incontestabil: o afirmație care prezintă toate trăsăturile formale ale unei aserțiuni , dar care nu încalcă aceste condiții pragmatice , nu poate fi decât o aserțiune ficțională . Mai mult , pentru a transmite sensul expresiei „te pent être que… ”: o înțeleg în primul rând ca însemnând „ne part qu'être” sau, mai precis : „ne part manner d'être”. Nu mă voi abține să deduc că nu poate fi și altceva în *acelaşi timp* ; voi reveni la asta, desigur , pentru că, pe scurt , c# greșit acolo. A doua controversă a lui Searle (că ficțiunea nu este un act ilocuționar *de generis)* pare a fi susținută de două considerații suplimentare: Una este că descrierea ficțiunii ca fiind asertivă este preferabilă, suficientă pentru a părea exclusivă; Cealaltă este că cuvintele ficționale nu au alt sens decât sensul lor literal , deoarece (?) cuvintele (de exemplu, *roșu* în *Scufița Roșie)* nu au alt sens acolo decât în enunțuri obișnuite. Acest fel de două considerații, strâns legate, pe care doresc să le reunesc. Scopul meu este, prin urmare, să spun că enunțurile ficționale nu sunt aserțiuni și nu rezultă, așa cum susține Searle , că sunt în același timp un alt șoc - și, în plus, Searle însuși admite la un alt nivel posibilitatea unor astfel de pronunțări indirecte : pe de o parte , când susține că actele de limbaj ale ficțiunii pot transmite „mesaje” serioase și, în plus, „ acte de vorbire ” ca mijloc fiabil de transmitere a unei morale (acest exemplu nu se află în textul său, dar nu cred că își trădează gândirea); și, pe de altă parte

Oc nmtmcicr) eròe im perawnags de fiction". Ges daw proportions me scmUate encere indrcutabkx still que te verbul „TÒT” *{a crea)* Am un oarecare accent metaforic. Nu mai vorbesc prea mult despre a doua într-o manieră mai liberă, aceea că, făcând afirmații false (pe anumite dosare), romancierul face altceva, și anume să creeze o *operă* de ficțiune. Posibilitatea de a combina acestea pare să depășească capacitățile umane și este o chestiune de definiție că, încercând să faci un lucru, se face de fapt altul . Producerea de afirmații ionice (sau producerea de idiomuri) nu poate fi, prin urmare, explicată a priori

când afirmă că „pretinzând că se referă la o persoană

Qs Scanned with OKEN Scanner

prin faptul că, producându-le (sau făcându-le), se realizează un altul, și anume producerea unei ficțiuni . A doua întrebare , fără a fi puțin retorică . Întrebarea este dacă acest act nu este un „le de ¡angago" în sens tehnic sau, mai precis, dacă relația dintre aceste două acte (producerea unei ficțiuni în interesul de a face afirmații) nu este un piquenic de natură ilizibilă. Cu alte cuvinte , dacă enunțul fictiv nu se încadrează în categoria afirmațiilor „neliterale" - *afirmații* figurative . „Ești un lian ", însemna metaforic „voi fi un

MU U

¡arate, te întreb dacă mă poți întreba te sei, vă exprim vouă, bărbați

ÍÉÉÉL£E2S5LÍ2EJ-I!!!!È£^^

În lacul acestei duble puteri a actelor de vorbire indirecte.

Gérard Genette [susține] că personajele , inclusiv naratorul homodiegetic , produc acte de vorbire perfect serioase , dar în cadrul unui univers fictiv : nu afirmațiile lor sunt simulate, ci personajele în sine: „cuvintele schimbate între personajele unui roman sunt evident tot atâtea acte de vorbire serioase efectuate în cadrul universului fictiv al acelui roman: o promisiune din partea lui Vautrin către Rastignac nu - l leagă pe Balzac, dar îl leagă și serios".

73 Gerard Genette, *Ficțiune și dicție,* „ Acte de ficțiune", Le Seuil, „Poetică", 1991, pp. 46-49.

74 Gérard Genette, op, cit., 1991.

^ Scanned with OKEN Scanner

Vauirin qu'clle nfengageruil moi-mcme st fen étais Fénonciateur. À la fieüonalitc pros de leur contexte. Ics acte de limbaj des personnages de fiction, dramatique ou narrative, soni des actes authentiques. entières poussants de leurs caracteres iocutoires. de ìeur « point » et de leur force iocutoirec. et de leurs óventucis effets peri cento ires. voulut ou un « A

În cazul narațiunii heterodiegetice, unde autorul pretinde că face afirmații despre ființe fictive care nu există, el le imaginează indirect existența și produce o operă de ficțiune: Genette dă acestui tip particular de act de vorbire indirect denumirea de „ *act de ficțiune ”* . Aici , enunțurile *ficționale* sunt considerate acte de vorbire . De exemplu , sub aserțiunea simulată „ A fost *odată ca* niciodată o fetiță *care* locuia cu mama ei la marginea unei păduri”, se produce indirect un act locuțional serios, directiv . Acesta exprimă o cerere explicită , o invitație de a intra în universul ficțional dat - „ Imaginați - vă împreună cu mine că...”: aceasta este o posibilă descriere a actului ficțional declarat , unde se face apel la cooperarea imaginativă a cititorului . Dar apelul la cooperare poate fi mai puțin insistent, iar autorul poate proceda mai rapid și ca prin decret.[197] *Faptul* ficțional nu mai este o cerință, ci este declarativ – „Să trăiască o fetiță ...”, după modelul ficțiunii matematice, „Să fie un triunghi ABC- /”: „ Declarațiile sunt acte de vorbire prin care vorbitorul, în virtutea puterii cu care este investit, exercită o acțiune asupra realității [...]. Această convenție îi permite autorului să -și postuleze obiectele ficționale fără a-și solicita în mod expres destinatarul , într -o formă „declarativă” în sens sarian.” [198]Genette definește

Aceste afirmații obișnuite de ficțiune sunt ca „ afirmații simulate care acoperă, într-un mod mai mult sau mai puțin evident și transparent , declarații (sau cerințe) destul de serioase, care trebuie considerate acte ilocuționare . Cât despre efectul perlocuționar urmărit, acesta este evident de ordin estetic și, mai precis , de ordin artistic al *ideii aristotelice* : a produce o *operă* de ficțiune” [199].

În plus , există diferite grade de ficțiune, în funcție de sensul literal al afirmației : propoziția pe care tocmai am invocat -o este o ficțiune realistă, în timp ce , atunci când lupul pariază în *Scufița Roșie,* avem de-a face cu una fictivă. Prezența elementelor împrumutate din realitate, a considerațiilor cu valoare generală , a afirmațiilor cu valoare istorică sau geografică o determină pe Genette să declare - invocând noțiunea de *lume fictivă* - că ficțiunea rezidă în construcția narativă de ansamblu, mai degrabă decât în

[197]Ibidem, p. 50.
[198]Ibidem, pp. 50-51.
[199] Ibidem, p. 58.

Q|? Scanned with OKEN Scanner

datele în sine; întregul [ficțiune] este mai fictiv decât fiecare dintre părțile sale.

X *Lumile ficțiunii*

De îndată ce luăm în considerare afirmațiile simulate , care stabilesc pragmatic ficțiunea din punctul de vedere al referentului lor, trebuie să ne îndreptăm nu către teoria filosofică a actelor de vorbire, ci către logică. Propunând dezvoltarea unui concept capabil să funcționeze ca o reprezentare structurală a actualizărilor semantice concrete , semiologul și romancierul italian Umberto Eco (născut în 1932) a definit drept „ lume posibilă” [200]orice set de indivizi înzestrați cu proprietăți (calități).

[200]Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), Le livre de poche, „Biblio/Essais”, 1990 *(Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în texte narative.*
traducere de Marin» Spalas, prefață de C. M. Ionescu, Univers, 1991, pp. 189-233).

Qfe Scanned with OKEN Scanner

sau acțiuni) în funcție de afirmațiile, opiniile, dorințele, visele sau predicțiile unui subiect. El face următorul raționament: o lume constă dintr -un set de indivizi înzestrați cu proprietăți; întrucât unele dintre aceste proprietăți sunt predicate, o lume poate fi concepută ca o succesiune de evenimente: întrucât această succesiune de evenimente nu este actualizată, ci doar posibilă, ea depinde de atitudinile propoziționale ale cuiva care o afirmă, o crede, o *dorește* și o prezice. De exemplu, în textul Scufiței *Roșii ,* Există un anumit număr de indivizi, înzestrați cu un număr limitat de proprietăți: atribuirea unor proprietăți urmează aceleași reguli ca și lumea experienței noastre — pădurea este populată cu copaci în basm — în timp ce altele sunt variabile în acea lume — lupii vorbesc, bunicile și nepoatele lor au proprietatea de a nu muri, chiar dacă sunt înghițite de lup . Pentru a constitui un personaj și o acțiune, textul menționează doar anumite proprietăți, inclusiv un număr infinit: proprietăți neobișnuite necesare fabulei (lupul vorbește). Restul este lăsat în seama legilor obișnuite ale sensului și va fi interpretat în funcție de variabila cititorului „ enciclopedie” (cultura narativă și cultura generală) . Potrivit lui Eco, este esențial să se stabilească relațiile care se stabilesc între aceste două stări de fapt.

Conceptul de *lume posibilă* este împrumutat din logica modală, care determină valoarea de adevăr a propozițiilor în funcție de *modurile* lor de afirmare: necesitate, contingență, posibilitate, imposibilitate. Dacă o fabulă îi spune cititorului că Giovanni ajunge la Paris , unde urmează să ocupe un apartament la etajul al treilea al Turnului Eiffel, cititorul nu se va lamenta pur și simplu că povestea nu reprezintă fidel realitatea, ci va adopta anumite comportamente interpretative care îi permit să formuleze predicții adaptate indicațiilor textului despre tipul de lume.

cu care se va confrunta. Scion Eco. Conceptul unei lumi posibile este indispensabil pentru analiza prevederilor cititorului : dacă, de exemplu, ni se spune într - un text că Raoul ridică brațul, cititorul formulează , într-un fel, o predicție cu privire la faptul dacă Raoul va prinde sau nu . A actualiza, în contact cu lexemul *hórrame.* Faptul că ești om și ai două brațe înseamnă că ai acceptat lumea narațiunii ca fiind „reală”; a prezice ce se va întâmpla într- o fabulă înseamnă a formula ipoteze despre ceea ce este „posibil”. Astfel, s-ar putea explica lumile imaginate sau sperate de personajele fabulei *și* nu mai puțin lumile alternative prevăzute sau asumate de cititor la bifurcațiile narațiunii. Prin „ cooperarea interpretativă a cititorului în textele narative”: așa cum un joc de șah îi prezintă jucătorului mai multe mutări posibile, un text narativ evocă (ceea ce amintește de „posibilitățile narative ” ale lui Cl. Bremond) în interpretarea cititorului diferite structuri ale lumilor posibile, doar pentru a le închide, în urma anumitor verificări, asupra unei singure lumi a narațiunii.

Qs Scanned with OKEN Scanner

Inspirându -se din cercetările logice , Thomas Pavel (născut în 1941) întreprinde o critică [201]a noțiunii de lume posibilă, ceea ce îl conduce la concluzia că nu se poate postula un principiu de identitate între operele de ficțiune și realitate. Teoreticianul literar american demonstrează că literatura ficțională nu funcționează diferit față de jocul de tip „joc" al copiilor, unde , de exemplu , își imaginează că coc prăjituri atunci când se joacă de-a face prăjituri.

[201] Thomas Pavel, *Universul de la fiction (Lumi fictive,* 1986), Le Seuil, „Poétique" 1988, p. 50-95.

Scanned with OKEN Scanner

Castele de nisip : în ambele cazuri , apare o „structură ductilă ” , fondând un univers secundar peste universul primar (copiii ating castelul de nisip în lumea reală și simultan „pregătesc plăcinte gustoase în lumea imaginației, care în joc este destul de reală”): „El, asemenea copilului care, prefăcându-se că hrănește o păpușă devenită un bebeluș (fictiv) în jocul său , devine el însuși tatăl sau mama adoptivă fidelă. Cititorii Annei *Karenina* care plâng la sfârșitul tragic al lui Phéroine sunt, prin urmare, spectatori fictivi ai sinuciderii Annei și, astfel, participă (ca spectatori) la jocul imaginației.” Prin urmare, în loc să accepte opinia că cititorii Annei Karenina contemplă lumea fictivă dintr - un punct de vedere *extern* și privilegiat , Walton insistă asupra faptului că cititorii sunt plasați *„în interiorul* lumii fictive și că, pe durata jocului, ei consideră această lume ca fiind reală ” [202].

Structura *dual*ă se bazează pe două componente, unind două universuri într-o singură structură . Întrucât „ lumea reală” este, fără îndoială, mai importantă *decât* „ lumile aparente ”, pare necesar să „se facă distincția, în cadrul structurilor duale , între universurile primare și cele secundare . Primele fiind fundamentul ontologic pe care se construiesc cele din urmă ” [.88] În cazurile în care anumite entități imaginare nu au corespondent în universul primar , vom vorbi despre *structuri saliente* („Voi numi *saliente* acele structuri duale în care universul secundar este existențial inovator și conține entități și stări de lucruri fără corespondent în primul univers” [203]) , ceea ce explică aderența cititorului, bazată pe o convenție de a...

202 Ibidem, p. 74.
[203] Ibidem, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

Mintea bogatului , până la punctul în care se teme pentru viața personajelor.

EcfainTgt

Trebuie să observ că toate acestea nu mai sunt doar rezultatul unei speculații fizice (adică prin transferul semanticii lumilor plauzibile este o formă de ficțiune) . În multe dintre realizările istorice, scriitorii și publicul consideră de la sine înțeles că Ecritura literară descrie conținuturi care sunt puse în relație cu lumea reală a unor lucruri „literare" . Dintr - o perspectivă realistă , criteriul adevărului în opera literară și consecințele acesteia se bazează pe noțiunea de posibilitate , care nu este o reasigurare pur *logică.* comparativ cu cronometrele reale . Asigurarea realismului diferă de fiecare dată , ca urmare a „ai i desenpù"-ului lumii reale și a definiției relației R care atașează această lume! Acolo, afirm bănuți. În cazul autorului unei minuni medievale la o ceremonie; al unui roman care unește cor^vxaia cu lumea reală , relația de accesibilitate se schimbă în natură. În ultimul caz, lumea în care statuia Fecioarei adresează cuvântul unui păcătos este clasificată fără dificultate printre mijloacele accesibile . Ca și în al doilea caz, considerăm că este foarte posibil să avem o lume în care poliția reușește să dezorganizeze o rețea iminentă de traficanți de droguri ! Angajatorii lor . În ciuda diferențelor de detaliu , ambele cazuri se bazează pe aceeași atitudine logică, acoperă limbajul informal răspândit de textele literare , referitoare la lumea gândirii contemporane ·

Conform lui Scion Th. Pavel, teoria ficțiunii trebuie , așadar, să-și concentreze cercetarea asupra a trei domenii: aspectele semantice , care privesc limitele ficțiunii, distanțele dintre lumi

[85] Ibidem, pp. 63-64.

a Scanned with OKEN Scanner

Lumi funcționale și non - ficționale și dimensiunea structurii lumilor ficționale; aspecte pragmatice, care examinează ficțiunea ca instituție în cadrul unei culturi ; constrângeri stilistice și textuale , adică studiul genurilor și convențiilor ficțiunii.

4, Spațiul ficțiunii

Pentru a explica puternica coeziune a lumii lui Freuvre, unde temporalitatea nu poate fi analizată în afara dimensiunii spațiale asociate , poetul rus Mihail Bakhtin (1895-1975) a împrumutat conceptul de cronotop (în greacă, „spațiu-timp") din fizica einsteiniană. În *cronotopul* drumului *,* care organizează romanul până în secolul al XVIII-lea, „ pare că timpul se revarsă în spațiu și curge acolo" [204], în cronotopul micului oraș de *provincie, consacrat* de Flaubert în *Madame Bovary,* timpul ciclic al vieții obișnuite , „este un timp gros, vâscos , care se târăște în spațiu ".

Această categorie literară, care atinge atât forma, cât și conținutul, oferă un instrument valoros pentru poetica istorică fondată de Bakhtin ca reacție la excesele școlii formaliste ruse (pe care a criticat-o pentru izolarea formei de conținut și pentru izolarea ei de estetică și filosofie): identificarea cronotopilor dominanti ne permite să înțelegem evoluția genului romanesc în literatura occidentală. Bakhtin arată cum motivul central al întâlnirii își schimbă sensul pe măsură ce se deplasează de la cronotopul drumului *,* caracteristic romanului de aventuri , la cel al *salonului, tipic* romanului realist din secolul al XIX-lea . În romanul de aventuri și

[204] Mihail Bakhtin, *Estetica şi teoria romanului* (1975), traducere de Daria Olivier. Gallimard. „Bibl. des Idées", 1978.

Scanned with OKEN Scanner

De la romanul grecesc până la panteonul său din *Candide,* timpul întâmplării se manifestă în starea sa pură, conducând un tânăr cuplu printr -o multitudine de aventuri, pe uscat și pe mare, chiar și într - o lume necunoscută, marcată de despărțiri și reuniuni. În romanul de aventuri și romanțe, de la *Satyricon* De la Patrone la romanele picaresce spaniole* , acest timp al întâmplării este nuanțat de responsabilizarea eroilor : drumul devine locul întâlnirilor fortuite , al abolirii distanțelor sociale . Cronotopul salonului . care apare la Balzac, prezintă simultan, și nu mai într- o succesiune fortuită , prin intrigi politice și financiare, întreaga gamă a claselor sociale într- o fuziune caracteristică a timpului istoric și biografic.

SOE«CT!XK=!3SH!£SHSSnsaESKW5X®;E5IC23^«SSMa5^^ .

Lectures complémentaires

[v] *Direcții tn critica și poetica contemporană.* Coordonator Val Panaitcscu, Junimea. Iași. 1983

*[n] *Terminologie poetică și retorică,* coordonator Val Panaitcscu. Ed. Univ. "Al. LCuza", Iași. 1994

Bakhtínc, *Mikhañ.Esthétiqige et théorie du roman,* Gallimard, 1975

Analiza structurală a narațiunilor", (1966), *Poetica narațiunii,* Le Scuil. „Puncte", 1977

Barthes, *Roland, Literatură și* realitate, Le Seuil, „Points Essais", 1982; Barthes, Roland, *Writing Degree Zero,* Le Seuil, „Puncte", 1953; Benveniste, Émile, *Probleme de lingvistică generală,* 7-2, Gallimard, 1966-1974

Bremond, Claude, „Logica narațiunilor posibile ", *Comunicări* nr. 8, 1966, Le Seuil, „Essay Points ", 1981 și *Logique du recit,* Le Seuil, „Poétique", 1973

Caufman-Brumcnfcld, Odette, *Perspective în semiotica și poetica teatrului,* Ed. Univ. „AI. I. Cuza", Iași, 1990

Călincscu, Alexandru, *Perspective critice ,* Junimea, Iași, 1978

Eco, Umberto, *Lector in fabula* (1979), Le livre de poche, „Biblio/Essais", 1990 *(Reader in fabula. Cooperation interpretative in narative texts,* traducere de Marina Spalas, prefață de CM Ionescu, Univers, 1991)

LA

Genette. Gerani. *Ficțiune și dicție.* „La naa de fiction".Le Senii. „Poetic". 1991

Genette. Gérard. *Cifrele HI.* Le Seuil. „Pbetique" 1972

Geriste. Gétavà. Figurine ZL Seuil. 1969

Greimas. A. 1. *Semantica tiraci orală. Cercetare metodologică* . Larousse. 1966

Grup *fi. Retorică generală.* Larousse, 1970

Q^ Scanned with OKEN Scanner

Mainguencau, Dominique. *Elemente de lingvistică pentru texte literare : enunț, derivație, societate,* Dunod, 1993
Mainguencau. Dominique. *Lingvistică pentru text literar ,* Dunod. 1993
Oglindă. Mihaicla. *Dinamica formelor teatrale în l f tenere a lui Molière . Istoria unei disidențe secrete. Ed. Univ. „AL l. Cuz»~.fa$L* 1990
Paul. Thomas. *Universe of fiction (Fictional Worlds,* 1986b Le ScuiL „Poétique". 1988 *(Lumi ficfio naie.* traducere de Maria Mocioniiți. prefață de Paul Cornea. Minerva. 1992
Todorov. Tzvetan. *Gramatica Decameronului.* Oi. Cei care au. 1969 *(Poetică. Gramatica Decameronului,* traducere și studiu în cercetare de dc Paul Mielan. Univers. 1975)
Todorov. Tzvetan, *Literatură și semnificație.* Larousse, 1967
Todorov. Tzvetan. „Categoriile povestirii literare". ***Comunicații*** 8. 1966

O Scanned with OKEN Scanner

Poetica poeziei

•^■~-^^=-^-----^^-^^s^^^^___

- Literatură și ficțiune — reprezentare și prezentare - poezie și ficțiune - ficțiune și dicție - imaginație și limbaj - limbaj poetic - sistemul poemului - descompunerea limbajului liniar - ambiguitate, semnificație , productivitate

1. Ficțiune și poezie

Reprezentare și prezentare

NAm văzut că una dintre întrebările care a bântuit întotdeauna teoria literară privește posibilitatea aplicării conceptului de ficțiune la o potențială unificare a definiției literaturii: pentru Aristotel, nu exista creație verbală în afara mimesisului, cu alte cuvinte, în afara reprezentării evenimentelor imaginare sub forma unei povestiri. Însă definirea literaturii prin ficțiune nu rezolvă prin aceasta problema definirii poeziei: rămâne de găsit criteriile care să permită legarea acesteia, pozitiv sau negativ, de ficțiune. T. Todorov a observat că poetica are două definiții concurente ale literarității, una pentru ficțiune, cealaltă pentru poezie. Inițial , s-au făcut încercări de a lărgi însăși categoria de ficțiune : la baza literaturii s-ar afla imaginația .

Invenție, sau chiar fabricație , așa cum au sugerat Wellek și Warren . „ Pare preferabil să se aplice termenul «literatură» doar unei părți a literaturii, adică literaturii imaginative.” Cu toate acestea, o parodie a acestei viziuni exclude de la bun început operele oratorice , din care provine însăși noțiunea de literatură , precum și genurile biografice , istorice și eseistice …

În cartea sa intitulată * *Logica de gen* * , Kate Hamburger[205] Ea a adăugat criteriului aristotelic al ficțiunii un alt criteriu , și anume cel al non-ficțiunii; potrivit ei , toate enunțurile

[205] Kate Hamburger, *Logica genurilor literare (Logik der Dichtung,* 1957), Le Seuil, „Poetică”, 1986.

O Scanned with OKEN Scanner

pretind că se referă la realitate , dar forța lor de realitate provine din ancorarea referențială a enunțiatorului lor, „eul originar”. Ea distinge două „genuri” fundamentale , ficționalul și liricul, ambele fiind constituite printr- o „ ruptură cu regimul obișnuit al limbajului - care constă în ceea ce Hamburger numește «enunțuri ale realității»: acte de vorbire autentice efectuate despre realitate de către un «eu originar » real și determinat [206]. Narațiunea ficțională este formată din enunțuri ficționale, deoarece „eul lor originar” nu este autorul sau naratorul, ci personajele ficționale în sine, iar punctul lor de vedere și situația lor spatio-temporală guvernează enunțarea narațiunii. În schimb, poezia lirică este formată din enunțuri ale realității (dona actelor de vorbire autentice), dar „eu-originea” nu coincide cu poetul sau cu un alt subiect : poezia este, prin urmare, definită ca non-ficțiune.

Gérard Genette observă însă că diviziunea realizată de Kate Hamburger este dezechilibrată, deoarece ea „nu contrastează natura esențial tematică a criteriului ficțional”

[206]G. Genette, op. cit., 1991, p. 22.

Qș Scanned with OKEN Scanner

(reprezentare a evenimentelor imaginare) un personaj simetric *ca formă* „...criteriului poetic [207].” Alți cercetători au propus o nouă diviziune a literaturii: în loc să vadă poezia ca fiind opusul ficțiunii, ei urmăresc să-i surprindă esența, de data aceasta din specificitatea sa semantică. În „Poezie fără versuri ” [208], Tzvetan Todorov propune să depășească definiția restrictivă a poeziei prin versificație și, pornind de la cazul poemelor în proză ale lui Baudelaire și Rimbaud, încearcă să le surprindă calitatea poetică prin distincția sugerată de Étienne Souriau (1892-1979) între artele *reprezentaționale* și cele *reprezentaționale* . Ar exista astfel opere *reprezentaționale* — picturi figurative , ficțiune narativă — (care postulează în afara lor o lume secundară a ființelor și lucrurilor *reprezentaționale ,...)* (care nu trebuie confundate cu acestea) și lucrări *de prezentare* (muzică, arhitectură, pictură abstractă), unde opera se referă doar la ea însăși, contopindu-se cu obiectul său , prezentându-și doar propria structură. Dar când vine vorba de literatură, constatăm că nu există așa ceva ca o operă „prezentativă” în sensul puternic al cuvântului: „Literatura prezentativă” ar fi nu doar cea în care semnificantul încetează să mai fie transparent și tranzitiv, ci și cea, mult mai importantă atât cantitativ, cât și calitativ, în care și semnificatul încetează să mai existe [209]. În literatură, poeziile „de prozodie pură”, unde semnificantul sonor, redat intranzitiv, nu trece în niciun sens (poezie letristă sau concretă), pot fi considerate prezentative , dar și poeziile *mult* mai numeroase (cum ar fi cele ale lui Rimbaud) în care cuvintele încă semnifică , dar unde propoziția distruge orice reprezentare posibilă, unde semnificatul este redat *intranzitiv* și nu se referă la nicio stare coerentă a lumii.

Iluminat

Această analiză a acestei reprezentări (bos h *W"<^națiuni* | ..J) i-ar opune două argumente: D'abonl nu este adevărat că nu este textul numerelor * și, după fiecare cap, urnă în faze, percepute în același mod ca și tendința reprezentării : souver # ausi db s'aocnmp & Pe de altă parte , aceeași caritate wte aintrita » . Opoziția dintre proză și reproducere prin limbaj nu se situează între două categorii de limbaj transparent sau opac , Mif cu imranÉiif: ràs a: re o# sài que ta potes extrañes, și enonoés ooncrels ooncrels sài que ta potes extrañes, și enonoés ooncrels ooncrels sài care acum face parte din vis , între acum și atunci . care se apropie de Pune cu extréntite de laur. Este în același timp jarnos a scuipat hoíéa la aceste combinații cu personaje care fac din referința la reprezentare o sursă de poezie în *iluminații:* Textul tipografic , de exemplu, care nu mai prezintă coerență la nivelul simțului său ritmic . Există un caracter „ preseriativ ” care face ca textele să fie mici, iar sistemul tipografic este intensificat de Icctours - urile lui Rimbaud [210]. : ;

[207] Ibidem, 1991, p. 22.

[208]Tzvetan Todorov, „Poezie fără vers”. *Noțiunea de literatură.* Le Seuil, „Points Essais”, 1987.

[209] Ibidem, p. 80.

[210] Ibidem, pp. 83-84.

O Scanned with OKEN Scanner

	CĂTRE	**■■. PROZĂ ***
prezentare	poezie	al n-lea captat
reprezentare	epic, povestitor și	facțiune (roman, povestire)

Todorov dă dovadă de înțelepciune atunci când concluzionează că caracterul prezentativ este doar o trăsătură distinctivă printre altele ale poeziei și că, prin urmare, criteriul formal al versificării nu poate fi complet ascuns: „Opoziția dintre prezentare și reprezentare este universală și «naturală» (este încorporată în limbaj); dar

Identificarea poeziei cu aspectul „reprezentativ" al limbajului este un fapt circumscris istoric și determinat cultural : îl plasează pe Baudelaire în afara „poeziei" [211].

2. *Calitatea literară transcende ficțiunea*

Suntem nevoiți să acceptăm că toate aceste eforturi — a căror particularitate constă în variarea criteriului ficțiunii, prin extinderea acestuia (tabulare) sau prin completarea lui uneori cu opusul său (nonficțiunea), alteori cu un criteriu de același ordin (prezentarea) — care vizează ajungerea la o definiție unitară a literaturii nu reușesc însă să elimine opoziția dintre versuri și proză. De fapt, aceste încercări de definire prin ficțiune neglijează inevitabila asimetrie a literarității, evidențiată strălucit de Gérard Genette în „Ficțiune și dicție " [212]. Genette abordează întrebarea fundamentală a poeticii: „Ce face ca anumite texte să fie opere de artă?", la care Jakobson a răspuns fără cea mai mică ezitare: funcția poetică. „ Formularea cea mai densă a acestui nou criteriu se găsește și în acest text din 1919 , pe care Jakobson l-a clarificat și justificat ulterior doar în acest punct: «Poezia este limbaj în funcția sa estetică ». Dacă ne amintim că, în tradiția clasică , formula era, într-o manieră la fel de abruptă și exclusivă , ceva de genul: « Funcția estetică a limbajului este ficțiunea», putem măsura distanța și înțelege de ce Țvetan Todorov a scris (...) că poetica [...] are două definiții concurente ale literaturii: una prin ficțiune, cealaltă prin poezie [213]." Genette a concluzionat că cbacune

[211] Ibidem, p. 84.
[212] Gérard Genette. „Ficțiune și dicție". *Ficțiune și dicție.* Le Seuil, „Poetică". 1991, p. 25-41.
[213]Ibidem, pp. 24-25.

QI? Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCTION À LA POÉTIQUE

(Acest lucru are dreptul la partea sa de adevăr și aceasta este, într-un fel, o problemă de adecvare a definiției tematice la proza ficțiune și a definiției formale la poezie. Dar a întreba care este criteriul în virtutea căruia textul este perceput ca un obiect verbal cu o funcție estetică înseamnă că suntem interesați de texte care sunt estetice prin natură, de opere intenționate *, precum și de texte a căror* literaritate *condiționată* depinde de o judecată precară și provizorie a publicului. Iată, *așadar* , cele două *regimuri.*) a literarității: *constitutivă* și *condiționareP** . Un text poate fi perceput ca operă de artă fie după un *criteriu tematic.* referitoare la conținutul discursului, fie conform criteriului *rematic* [214]*,* referitor la discursul considerat în sine, în particularitatea sa verbală. Aparținând primei categorii, *ficțiunea* este constitutiv literară; *dicția,* Pe de altă parte, aparținând celei de-a doua categorii, este uneori constitutiv (versuri), alteori condiționat (proză non- ficțională) literară (textele filosofice ale lui Descartes, textele istorice ale lui Michelet, sunt judecate literare în funcție de timpuri și oameni , în timp ce cele mai proaste poezii în versuri , cele mai proaste romane vor fi literare prin natură): „Literatura de ficțiune este cea care se impune în esență prin natura imaginară a obiectelor sale, literatura de dicție este cea care se impune în esență prin caracteristicile sale formale…” [215]:

Regim Criterii	Constituţie	Condiţional
Temă	FICȚIUNE	
Rematic	DICȚIE POEZIE	PROZĂ

Cele două regimuri de literaritate prin dicție nu sunt separate în tabelul de mai sus printr -o diviziune etanșă, deoarece „devine din ce în ce mai evident [...] că distincția dintre proză și poezie se poate baza pe alte criterii, mai puțin categorice decât cel al versificației ” și că se extinde la alte criterii, mai flexibile și variabile , cum ar fi „ temele privilegiate, conținutul

214Genette folosește termenul *rematică,* pe care îl consideră mai larg *decât formei,* a desemna, în opoziție cu *tema* a unui discurs, discursul considerat în sine ; cât despre dicție *,* sau non-ficțiune, aceasta „poate fi definită ca ființa unui text, distinctă , deși inseparabilă, de spusele sale ”, cf. ibid., p. 33.

[215] Ibidem, pp. 31.

Qè Scanned with OKEN Scanner

« imaginilor », aranjamentul grafic ” [216]: cu alte cuvinte, criteriul rematic, figurativ nu este suficient pentru a defini poezia, criteriul tematic fiind indispensabil . Prin punerea deschisă a problemei literarității condiționate, această diviziune între „ficțiune și dicție” evidențiază scisiunea iremediabilă care divide literaritatea între obiect și natura discursului, între conținut și stil, dincolo de orice speranță de unificare (justificând simultan divizarea poeticii între narațiune și poezie) .

iluminat

Însă dacă poetica condiționalistă are prin definiție puterea de a face literaritatea condiționată inteligibilă în numele unei judecăți estetice, această putere, oricât de ușor ar pretinde susținătorii săi , nu se poate extinde la domeniile literaturilor constitutive . Dacă o epopee , o tragedie , un sonet sau o reminiscență este o operă literară , nu este în virtutea unei evaluări estetice , a unei „universalități”, ci mai degrabă printr-o trăsătură de natură, cum ar fi ficțiunea sau forma poetică. Dacă *Britannicus* este o operă literară, nu este pentru că această piesă îmi place , nici pentru că...

[216] Ibidem, pp. 34.

Scanned with OKEN Scanner

mămă pentru că le place tuturor, ceea ce mă îndoiesc. dar pentru că nu există o picătură de teatru, totul contează, și „ Opus *KM* cu Vuc de *Delft ”* . O operă muzicală sau picturală, nu este pentru că este o pictură care seduce unul , zece sau o sută de milioane de îndrăgostiți, ci pentru că este o operă de artă sau o pictură. Cea mai proastă pictură are cel mai prost sunet, cel mai prost sunet recent al picturii, muzicii sau poeziei, din acest simplu motiv că ele nu influențează cealaltă viață a noastră decât prin seninătate. Și ceea ce este uneori numită „ operă moartă” - să spunem arbitrar „ operă moartă” - este ceva care a devenit definitiv sau neproductiv un lucru, o operă neproductivă ale cărei producții trecute își păstrează eticheta de originalitate. ÍÜ-dk: academic cui jpousáTOBe: chiar dacă cea mai personală persoană a mea ar scrie sonete, chiar dacă* chiar și cea mai personală persoană a mea ar *citi* sonete , ar rămâne adevărat că sonetul este un gen literar și, prin urmare , că un sonet , oricare ar fi el, bun sau rău, este o noutate literară. Literaritatea constitutivă a operelor de acțiune sau de poezie - precum „ artisticitatea ”, de asemenea constitutivă, a majorității celorlalte arte - este în orice caz

Condiționaliștii sunt, în opinia lor, fie impertinenți, pentru că sunt superflui în termeni cantitativi („Tragedia genetică este literatură pentru că mă compătimește”), fie inoperanți.

„nu”). Orice posibilă pretenție a poeticii de a guverna totalitatea câmpului ar fi, așadar, abuzivă și literalmente ilegitimă, depășindu -i drepturile . Acum, am văzut!

pentru fiecare literatură demnă de acest nume din „literatura prin excelență” sau chiar din singura literatură demnă de acest nume , sectorul de literatură căruia i se aplica criteriul său și la

valoarea este unul dintre multiplele criterii ale literarității. Literaritatea, fiind un fapt plural

Scanned with OKEN Scanner

Este nevoie de o teorie pluralistă care să ia în considerare mai întâi diversele *fațete* pe care le are limba , pentru a scăpa și a supraviețui foneticii sale pragmatice și pentru a produce pcAlc ^siLsjqXibic>d\^croçus(la{7prcck^a^).

IL L [9] delate meni al discursului liniar

Într -o lungă tradiție care datează de la *„Despre”* a lui Platon , poezia este definită ca o stare magnetică de entuziasm, un cuvânt revărsat de cuvântul Muzei. Trecând în revistă diversele teorii ale poeziei , [217]Țvetan Todorov distinge concepțiile *pragmatice ,* „care o definesc prin spiritul autorului , care a precedat apariția sa, sau prin cel al cititorului, care a urmat-o”. [218]Aceste două puncte de vedere corespund tradiției menționate mai sus și nu pot fi pe deplin satisfăcătoare, deoarece a spune că poezia transmite /provoacă o emoție nu explică *cum* se ajunge la ea .

Teorii *semantice* caută să descopere legile sensului specifice limbajului poetic din trei perspective, pe care Todorov le numește ornamentală , afectivă și simbolică . Teoria *ornamentală* a fost dezvoltată de retorica clasică și se caracterizează prin respingerea oricărei specificități semantice a poeziei: ornamentele retorice trebuie să „placă”. Pentru susținătorii teoriei afective *,* cuvintele presupun un conținut conceptual, noțional în afara poeziei și un conținut afectiv în cadrul acesteia . „Diferența dintre poezie și non- poezie constă, pe scurt, în chiar conținutul a ceea ce se spune: acolo, sentimente ; aici , idei [219].” În cele din urmă, teoriile *simboliste* de inspirație romantică au strâns cel mai mare număr de adepți: „În acest caz, diferența semantică dintre poezie și non-poezie nu se mai caută în conținutul sensului , ci în modul de a semnifica fără a semnifica altceva; poezia semnifică altfel [220].” Cu alte cuvinte , cuvintele, care în limbajul cotidian sunt semne, devin simboluri în poezie . Formaliștii , în special Iuri Tynyanov, subliniaseră deja principiul intranzitivității și al închiderii, care, potrivit lor, dă sentimentul unei necesități

[217]Tzvetan Todorov, „În jurul poeziei”, *Les genres du discourse.* Le Seuil, „Poétique”. 197X, p. 99-104.

[218] Ibidem, p. '99.

[219] Ibidem, p. 100.

[220] Ibidem, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

pentru construcția verbală și determină cuvintele să le întărească sensul contextual .

Iluminat eu _____ _____

Teoria romantică a simbolului ar putea fi rezumată în cinci puncte : 1) Simbolul reprezintă devenirea sensului, nu ființa sa , promovarea sa, nu produsul său. 2) Simbolul este intranzitiv. Nu transmite doar sens , ci trebuie perceput în sine. 3) Simbolul este intrinsec coerent, ceea ce înseamnă, pentru un simbol izolat, că este motivat (și nu arbitrar). 4) Simbolul realizează fuziunea contrariilor și , mai precis, fuziunea dintre abstract și concret, dintre abstract și material, dintre abstract și particular. 5) Simbolul exprimă indistinctibilul, adică ceea ce semnele non- simbolice nu pot transmite; prin urmare, este intraductibil, iar sensul său este...

Teoriile *sintactice* caută specificitatea poetică în construcția formală a textului , *în* relația între părțile textului. Roman Jakobson, care nu face acest lucru într-un anumit fel

(J Scanned with OKEN Scanner

care traduce în termeni lingvistici ideile fraților Schlegel, ale lui Novalis și ale cercului lui Iena propune o ipoteză simplă , bazată pe observația că nu închiderea în sine este interesantă, „ci principiul asemănării, care guvernează înlănțuirea secvențelor fonice (cu alte cuvinte, repetiția). Ipoteza constă atunci într-o simplă afirmare a coerenței și unității dintre diferitele planuri ale textului: asemănările metrice sunt secundate de asemănări fonice (paronomasie, aliterație, paragrame), gramaticale (paralelism) și semantice (metaforă)” [21] .

1. Limbajul poeziei

Aceste ultime două tipuri de teorii se încadrează sub umbrela poeticii, în măsura în care se concentrează pe natura lingvistică a textului poetic , pe sensul său și pe organizarea sa autonomă . Poezia ar tinde astfel să construiască, din limbajul cotidian, un limbaj diferit, unul impregnat de un sens mai amplu . Din această perspectivă, limbajul poeziei ar aboli arbitrarul relației sunet /sens , motivându -l în cadrul unui limbaj autonom care generează o formă coerentă, fără alt scop decât acela de a se semnifica pe sine. Trecerea de la limbajul cotidian la acest limbaj „diferit” s-ar produce prin figuri de stil. *Figura* este prin natura sa traductibil, deoarece se referă la o expresie considerată mai literală, esența sa constând în relația dintre un semnificant prezent și un semnificant virtual, care manifestă *decalajul* între cuvânt și sensul său derivat: „ Faptul retoric începe acolo unde pot compara forma acestui cuvânt sau a acestei expresii *[navă* sau Te *iubesc]* la cea a unui alt cuvânt sau a unei expresii care ar fi putut fi folosită în locul ei și despre care se poate

21 Ibidem, p. 103.

. «n'ik tenncnt lieu» [221]. The svnecdoque „voile” ne signifié considera qu ns uennent HCM .

navă. prin subsimizarea părții la întreg, deoarece se poate traduce prin semnificantul mai direct „navă”, la fel cum „ nu te urăsc ” poate semnifica iubire.

Iluminat

De ce semnifică figura că este o expresie literară ? De unde provine sensul său , care poate desemna nu un obiect , un gând, ci și valoarea lor: demnitate afectivă sau literară?

[221]Gerard Genette. „Figuri”, *Figuri I* (1966), Le Seuil. „ Eseuri de puncte”, 1976, p. 210 .

O^: Scanned with OKEN Scanner

Tehnica acestor impuneri de sens poate fi redusă la ceea ce semiotica modernă numește o *cowwtatio.* Când folosesc cuvântul *văl* Pentru a desemna o velă, acest sens este arbitrar (nu există nicio relație naturală între cuvânt și lucru; legat prin pură convenție socială), abstract (cuvântul nu desemnează un lucru , ci un concept) și univoc (acest concept este desemnat fără ambiguitate): avem aici o denotație simplă . Dar dacă folosesc același cuvânt, velă , pentru a desemna, prin sineodoh (partea pentru întreg), o navă, sensul său este mult mai bogat și mai complex; este ambiguu, deoarece se referă atât literal, la velă, cât și figurat, la navă. Astfel, întregul este *împletit* . Partea este concretă și motivată, întrucât autoarea alege să desemneze nava printr-un detaliu material, o „idee accesorie" și nu prin ideea principală, și întrucât alege tot acest detaliu (veliza) în loc de altul (coca sau catargul). Această motivație , diferită în fiecare tip de figură (printr-un detaliu în sineodoc , printr -o asemănare în metaforă, prin atenuare în litote, prin exagerare în hiperbolă etc.) este sufletul figurii, iar prezența sa este un sens secundar impus pentru utilizarea acestei figuri. Eradicarea velei . Pentru „navă", desemnez nava în sine, dar în același timp desemnez motivația prin detaliu , ocolirea subtilă imprimată sensului și , prin urmare, o anumită modalitate de viziune sau intenție. Această modalitate sensibilă este , pentru retorică, însăși esența represiunii poetice [222].

[222] Ibidem, pp. 218-219.

(J Scanned with OKEN Scanner

Acest ocol, care obscurează liniaritatea discursului prin dezvăluirea unui semnificant ca filigran sub altul , este un factor de expresivitate: figura reprezintă ideea, sentimentul , lucrul cu o energie mai mare. Figura *denotă* Indirect, sensul său *conotează o* valoare afectivă : așa cum subliniază Genette, conotează și ocolul sensibil pe care îl face, caracteristic poeziei: „fiamme" denotă *iubire* și conotează atât focul strălucitor al pasiunii , cât și o utilizare poetică a limbajului. Printr-un inventar sistematic al figurilor, retorica va încerca implicit să stabilească un cod al conotațiilor literare , un fel de nomenclatură a semnelor poetice ; dar, procedând astfel, plasează implicit ambiguitatea în inima limbajului literar.

simbolul era caracterizat prin introducerea unei *motivații* în semn (definită de *Arbitrarul semnului)* relația dintre semnificant și semnificat). De fapt, nu poate exista motivație decât între semnificanți (Tonomatopeea „cucul" imită prin sunet cântecul păsării desemnate) sau între semnificate (Relația metaforică dintre *foc* și *iubire* este motivată de analogia dintre efectul focului și cel al sentimentului).

Totuși, poezia pretinde că motivează în mod direct relația dintre semnificant și semnificat, plasându-se, ca să spunem așa, în linia lui Cratylus, care afirma, într -un celebru dialog al lui Plantón, că cuvintele imită, prin formarea lor, proprietățile lucrurilor.[223] Poezia se străduiește astfel să elimine decalajul dintre sunete și concepte: semnificantul este grafic, precum și sonic ; regularitatea versurilor rezultă nu numai din ritmul vocal, ci și din faptul că acestea ies în evidență pentru ochi pe fundalul alb al paginii. Poezia nu se referă la lucruri, ci evocă, prin aluzie și divinație , conturul lor .

imaterială, Ideea lor. Paul Valéry a subliniat „Indisolubilitatea sunetului și a sensului"[224] Aceasta distinge limbajul poetic de limbajul comunicativ: în uzul cotidian . Intranzitivitatea cuvintelor este distrusă prin însuși faptul că persoana cu care vorbești le înțelege. Vorbirea poetică, pe de altă parte, nu mai este lipsită de forma sa senzorială. Valéry a comparat această opoziție cu cea a mersului și dansului : mersul are un scop circumstanțial care desființează călătoria; dansul, în schimb , nu duce nicăieri , este „un sistem de acte; dar care își au scopul în sine [225]". Influențați de futurism, formaliștii ruși s-au ridicat și ei împotriva opoziției retorice înguste și mecaniciste dintre conținut și formă, concepând forma nu mai ca pe un înveliș exterior, ci ca pe o unitate dinamică, care cuprinde însuși principiul organizării interne a materialului artistic (sunet, ritm, sintaxă, sens), ca pe un fascicul de funcții. În anii 1930 , Jakobson împărtășea aceleași idei: „Dar cum se manifestă poeticitatea ? Prin faptul că cuvântul este resimțit ca un

[223]Gérard Genette, *Mimologiques, călătorie în Cratylia,* Le Seuil, „Poétique". 1976.
[224]Paul Valéry, „Poezie și gândire abstractă", *Variety,* în *(Operele I.* Gallimard „Pleiada". 1957, pp. 1314-1339.
[225] Ibidem, pp. 1330-1331.

Q^ Scanned with OKEN Scanner

cuvânt și nu ca un simplu substitut pentru obiectul numit , nici ca o explozie de emoție. Prin faptul că cuvintele și sintaxa lor, sensul lor , forma lor externă și internă nu sunt indici indiferenți ai realității, ci posedă propria lor greutate și propria lor valoare [226].” Teoria dezautomatizării a lui Șklovski susținea că limbajul poetic ar trebui să fie straniu și dificil, obscur, pentru a atrage ATENȚIA prin crearea unei noi percepții asupra obiectului .

2. Sistemul poemului

Roman Jakobson a criticat foarte devreme ipoteza unui limbaj poetic autonom și a contrastat-o cu cea a comunicării cotidiene , adoptând o perspectivă *funcțională* mai nuanțată , pe care am prezentat-o deja într -un capitol anterior. Perspectiva sa asupra unui cod global, alcătuit dintr-un set de *subcoduri ,* relativizează imaginea monolitică a limbajului și evită dinamica circulantă normă-deviere, regularitate-deviere care face ca denotația *,* Transferul de informații este singura funcție a limbajului. Cu toate acestea, funcția poetică se extinde dincolo de poezia stricto sensu , cuprinzând întregul limbaj, de la joc de cuvinte la sloganul publicitar sau politic. Mai mult , definiția poeziei, caracterizată prin predominanța funcției poetice, trebuie, prin urmare, să ia în considerare și alte funcții, care sunt utilizate în încercarea de a diferenția genurile: funcția emotivă caracterizează poezia lirică, funcția referențială poezia epică. Poetica poate fi astfel definită ca „acea parte a lingvisticii care se ocupă de funcția poetică în relațiile sale cu celelalte funcții ale limbajului [227]”. Principiul echivalenței, care, așa cum am văzut deja, se aplică la nivelurile metric și fonic, se extinde și la nivel gramatical, acoperind chiar și categoriile gramaticale din cadrul secvenței.

Astfel, în faimoasa lor analiză a [228]operei „Pisicile ” de Baudelaire , Jakobson și Claude Lévi-Strauss arată cum al șaptelea vers - „ *Erebus le luase drept caii săi funerari” - oglindește* restul poemului, prin plasarea unui substantiv propriu neînsuflețit la singular ca subiect , în timp ce toate celelalte subiecte

[226]Roman Jakobson. „Ce este poezia ?” (1933-1934). *Opt întrebări despre poezie.* Le Seuil. „Puncte”, 1977.
[227]Roman Jakobson, Eseu* despre *lingvistică generală ,* I, ed. Minuit, 1963, p. 222.
[228]Roman Jakobson, „„Charles Baudelaire’s Cats* ” (1962), *Hai! questions de poétique,* Le Seuil. „Points”, 1977, pp. 163-188.

Scanned with OKEN Scanner

în peònie soni ale substantivelor comune din plerici și, până atunci, animate *(îndrăgostiți, cărturari, pisici).* Ei deduc din aceasta, la nivel semantic, că acest vers central (v. 7) face o tranziție - „cele două cătrene prezintă obiectiv caracterul pisicii, în timp ce cele două terțete îi realizează transfigurarea" - între apariția obiectivă a pisicilor și o extensie mitologică (Ereb fiind o „regiune întunecată la granița cu Enteric", un substitut metonimic pentru „ puterile întunericului " și în special pentru *Ereb,* „fratele nopții") cosmică și astrală a ființei lor fizice.

ceas contiguitate *(ca ei, ca ei).* Și în ultima treime .

Relația de contiguitate evoluează până la asemănare: Martie, în timp ce în primul cătren , relația metonimică dintre faine și oameni ai

casa își stabilește relația metaforică până când, în ultima terțetă, această situație

într-un fel, a fost internalizată: relația de contiguitate se păstrează de la

syneodoque plutei que de la metonyniie propre Les parties de la corps de chat *(kidneys, pupils)* prepare un evocation maapborique de la chattral et cosmique, qui aoocompagnement de la passage de la précision à Timprécisicn *(e'aussilement - vaguely),* Între strofele interioare , analogia se bazează pe relații de echivalență, una respinsă de al doilea cătren (pisici și *cai funerari),* cealaltă acceptată de prima terțetă (pisici și *sfinx).* aceasta /ceea ce duce, în primul caz, la un reñís de contiguitate (între pivnițe și Erebus) [și, în al doilea, la stabilirea pisicilor în *fundul solitudinilor.* Putem observa , așadar, că, spre deosebire de cazul precedent, tranziția are loc printr-o relație de echivalență.

Echivalența gramaticală poate consta și în recurența unei construcții sintactice , dincolo de cuvintele folosite . Cei doi analiști concluzionează că sensul acestui al șaptelea vers rămâne deliberat ambiguu.

Rezultă că, pentru Jakobson, *paralelismul* Aceasta se referă la calea care duce de la echivalențele metrice, fonice și mai ales gramaticale la paralele sau contraste semantice . Prin urmare, paralelismul este un concept fundamental al poeticii: în viziunea lui Jakobson , poezia este metaforică deoarece prezintă și pune în paralel serii echivalente și interschimbabile în cadrul textului . Prin contrast, proza este metonimică, în special în narațiunea realistă, care procedează prin asocierea de acțiuni logic contigue, descrieri laterale și detalii evocatoare.

Suprapunerea similarității și contiguității semnelor și secvențelor legate conferă poeziei caracterul său polisemic , adică puterea sa de a transmite simultan mai multe semnificații: centrat pe sine de funcția poetică, mesajul devine ambiguu. Ambiguitatea depășește și transcende nivelul mesajului pentru a se extinde la alți factori ai procesului lingvistic care, prin dedublare, devin la rândul lor ambigui. Jakobson analizează [31] Poemul „ *Corbul " de* Edgar Allan Poe, concentrându-se pe celebrul mesaj care încheie fiecare strofă a meditației sumbre a lui Pantani despre faptul că nu- și va mai revedea niciodată iubita

Qí? Scanned with OKEN Scanner

decedată - „ *Niciodată mai mult* ” - *un* mesaj repetat mecanic de corb, simultan identic cu sine însuși și diferit de fiecare dată în interpretarea iubitei. Răspunsul corbului anticipează și predetermină toate întrebările lui Pantani printr-un fel de buclă de feedback. La nivel fonic , *corbul* apare ca „Imagine în oglindă”

[31] Roman Jakobson, „Limba în acțiune”, *Questions of Poetics.* Le Seuil, „Poetica”, 1973, p. 205-217.

Qb Scanned with OKEN Scanner

„întrupat" al lui *niciodată. /nvr/ Ir^nl.* Această inversiune se referă atât la compoziția regresivă a întrebărilor pornind de la răspuns, la halucinația verbală (corbul, corb, fiind derivat din cuvântul care îl obsedează pe iubit, niciodată) , cât și la dorința imposibilă de a inversa puterea morții. Principiul paralelismului a provocat numeroase critici de când a fost examinată inadaptabilitatea sa la poezia modernă: Georges Mounin l-a lăudat pe R. Jakobson pentru că a ales textele aplicațiilor sale pe baza adecvării lor la confirmarea teoriilor sale. Pe de altă parte, paralelismul, care în opera sa este în primul rând gramatical, organizează „ suprafața " textuală și refuză să investigheze profunzimile textului.

3. Semnificație, productivitate, ritm

Semnele contestării modelului structuralist au fost auzite foarte devreme, prin „subversiunea" deconstructivistă practicată de Jacques Derrida (născut în 1930), prin reflecția Juliei Kristeva (născută în 1941) asupra paragramelor saussuriene și, de asemenea, prin receptarea (târzie) în cercurile franceze a criticilor formulate la discursul despre Formalismul rus de către Mihail Bakhtin.

Pentru a explica procesele complexe de producere a sensului, care transgresează cadrele egocentrice impuse de modelul lingvistic al analizei textului , Julia Kristeva a propus încă din 1969 conceptul de text - productivitate , înțeleasă ca o practică semiotică , un aparat translingvistic care redistribuie ordinea limbajului prin relaționarea vorbirii comunicative care vizează informațiile directe cu diferite tipuri de enunțuri anterioare sau sincrone. Unitatea minimă este cel puțin dublă, nu în sensul binomului semnificant -semnificat , ci în sensul unuia *și celuilalt* . (model tabelar).

—_ ----------

Iluminat

Jacques Eterrida, filosof francez (El Biar, Algeria, 1930). Concepând filosofia ca o lectură critică a textelor, s - a adresat fenomenologiei , lui Groe, dar și discursurilor antimetafizice, fie ele filosofice sau nu (Lévi-Strauss, G. Bataille, Artaud...). Atacând primatul limbajului, ca fundament comun al religiei și metafizicii , își centrează opera pe critica „ semnului ”, un concept pe care tradiția filosofică îl folosește fără a pune la îndoială. În acest scop , folosește două concepte , Scrierea *și Diferența (* 1967), pentru a propune o filozofie a „urmei” *(Despre gramatică,* 1967; *Vocea și fenomenul,* (1967 *)* . Cartea lui Derrida se referă și la științele umane (în special domeniile lingvisticii și ecologiei). Alte scrieri: *Diseminare (* 1972), *Marginile filosofiei* (1972) „ *Sticlă”* (1974) ilustrează tezele autorului prin juxtapunerea grafică a două texte critice și literare, despre Hegel și Jean Genet [32] .

La începutul anilor 1970, textul era definit în unanimitate ca participând la un proces comunicativ , având o funcție, transmițând o intenție, vizând un efect și incluzând anumite presupoziții. Umberto Eco (născut în 1932) arată că înțelegerea textului estetic se bazează pe o dialectică a acceptării și respingerii codurilor emițătorului și a acceptării codurilor receptorului. Definiția semiotică a textului oferă modelul structural al unui proces nestructurat de interacțiune comunicativă. Receptorul trebuie să intervină pentru a umple golurile semantice, pentru a reduce multiplicitatea sensurilor, pentru a-și alege propriile căi de lectură. Textul devine astfel sursa unui act de comunicare imperceptibil , al cărui adevărat autor rămâne nedeterminat, uneori emițătorul, alteori receptorul, colaborând la expansiunea semiotică a textului. Eco corectează

[32] *Micul Robert 2,* op. cit., 1990.

Scanned with OKEN Scanner

Afirmația formulată în 1963 de Barthes , „ Opera de artă este o formă umplută de istorie", afirmând că o operă de artă este un text adaptat de destinatarii săi pentru a satisface diverse tipuri de acte de comunicare în diverse circumstanțe istorice și psihologice , fără a pierde vreodată din vedere regula idiosincratică care o guvernează (teză prezentată în *Opera deschisă,* 1963, *Structura absentă)* . 1968).

Perspectiva *dialogică* stabilește o distanță între cei doi poli comunicativi . Ea confirmă și, simultan, contestă cadrul social comun al unui sens inițial, primar , stabilit prin convenție: în comunicarea dialogică , schimbul de semne presupune întotdeauna o marjă de răspuns incontrolabilă . Excluderea semantică și sintactică , tradusă în binaritatea modelului , cedează locul unei a treia instanțe bazate pe intersubiectivitate. Interpretarea nu mai înseamnă identificarea unui sens fix și închis în spatele suprafeței textuale , ci aprecierea, conform formulei lui Barthes , a „din ce fel de pluralitate este alcătuit textul ". Bakhtin a „ dinamizat" structuralismul propunând o concepție a „ cuvântului literar" nu mai ca punct fix (sens fix), ci ca o intersecție a suprafețelor textuale, ca un dialog al mai multor scrieri aparținând scriitorului, destinatarului și contextului cultural actual sau trecut.

Textul – obiect comun tuturor științelor umaniste – apare astfel ca o implementare , din care materialul lingvistic este doar un ingredient : celălalt este tot ceea ce actul enunțării sale aduce unei producții verbale , adică unui context istoric , social, cultural etc. Rolul decisiv al contextului enunțării în determinarea sensului global al enunțului și faptul că acest context este, prin definiție, unic (chiar și numai în termeni de timp), ne permit să contrastăm unitățile de limbaj cu instanțele discursului, ca ceea ce este repetabil cu ceea ce este unic. În realitate, orice analiză *(lectură)* este mai mult sau mai puțin

Qh Scanned with OKEN Scanner

proiectiv. Naratorul și cititorul, absenți unul de celălalt, se găsesc în situații istorice diferite și, în consecință, introduc conotații diferite în relația semnificant -semnificat , provenite din coduri sociale diferite. Discursul literar — textul — pune în scenă multiple semnificații , generând, diacronic și sincronic, o multitudine de lecturi și analize: dacă *s*-ar putea încerca să se fixeze — *Unul* — adică, prin urmare neputincios să pună „întrebări" receptorilor, să alimenteze lanțul răspunsurilor interpretative. Textul ar înceta să mai fie literar.

Inspirându-se din lingvistica generativă , unii cercetători au propus să depășească poetica structurală a lui Jakobson pentru a descoperi *principiul generației.* a textului poetic sau literar . ■

[Iluminat 4

academician de origine franceză , este profesor la Universitatea din Gilumbia (New York). În 1960, a publicat un articol programatic intitulat *„Criterii pentru analiza stilului ".* care reprezintă și fundamentul doctrinei sale . Eseurile sale au fost adunate și traduse în franceză de Daniel Délas în 1971 într- un volum publicat de Flammarion. *Eseuri de stilistică structurală.* El este, de asemenea, Fartar al *Semioticii Poeziei și al producției textului.* (Seuil, 1979): nona sa este legată de efortul poeticii recente de a se elibera de abordarea pur lingvistică, în cazul său, prin dezvoltarea unei teorii a lecturii.

Dincolo de structurile actuale ale sensului din textele poetice , acestea încearcă să transgreseze diada semnificant/semnificat, pentru a surprinde *structurarea* care le produce , sau *semnificația,* plasând-o fie de partea subiectului istoric - Henri Meschonnic - fie a pulsiunilor inconștientului - Julia Kristeva - sau a unui cititor ideal - Michael Riffaterre.

Stilistul și semioticianul american Michael Riffaterre își orientează poetica spre lectură , deoarece, potrivit *lui* , un act de comunicare literară implică doar doi factori: mesajul și cititorul . *Sensul* Reprezentativitatea este astfel înlocuită de *semnificația* intra- și intertextuală : mimesisul „vertical" - reprezentarea lucrurilor prin cuvinte - dă loc semiozei „orizontale" - corelarea semantică și formală a cuvintelor și sintagmelor în cadrul textului, prin distorsionarea unui clișeu, a unei variațiuni a unui proverb sau a

Qj Scanned with OKEN Scanner

citatului unui alt text. Riffaterre distinge două niveluri de *lectură:* O primă abordare liniară și reprezentativă și o decodificare retroactivă și structurală a textului. Cât despre textul poetic , acesta este autosuficient, deoarece așa-numita sa referință externă - o „ iluzie referențială ” [229]- nu indică spre realitate, ci doar spre alte texte. La nivelul sensului, producerea textului are loc prin variație față de o *matrice structurală ascunsă sau actualizată* : un cuvânt central, o construcție sintactică elementară sau o propoziție minimală . Poetica sa a textelor, bazată pe o bogată experiență de analiză textuală, nu mai caută , așa cum au făcut Todorov și Genette, literaritatea dincolo de opere , ci în interiorul textului considerat unitate ultimă de sens și câmp [specific] de semnificație .

[229]Michael Riffaterre. *Literatură și realitate.* Le Seuil, „Points Essais”, 1982 p. ilo. *
Trimiteți *textul* „P^^T™”” *,* „Semantica poemului”. Le Seuil, Poetică”, 1979, pp. 36-38.

Qí? Scanned with OKEN Scanner

Urmând pașii gândirii lui Benveniste despre enunțare și discurs, poetul și poeticianul Henri Meschonnic (născut în 1932) se prezintă într- o serie de șase volume intitulată *Pentru poetică* [3] ^ împotriva dualismului secular al semnului, divizat între formă și sens, semnificant și semnificat, în virtutea căruia, potrivit lui, practicăm o lectură analitică ce reduce operele la categorii preexistente și pledează pentru o teorie monistă , o poezie unificatoare, capabilă să depășească dihotomiile dragi tehnicității, dar și pe cele care separă discursul despre operă de opera însăși. În centrul investigației sale asupra poeziei se află noțiunea de ritm , care [230], potrivit lui, este capabilă să transgreseze categoriile limbajului , definite ca implicarea reciprocă *a* sensului , subiectului și istoriei în discurs, și să stabilească o poetică a enunțării: „Conform sensului preplaionian , reînnoit de critica lui Benveniste , ritmul nu mai privilegiază simetria și ordinea. El apare ca organizarea mișcării, care integrează periodicitatea și simetria în infinitatea figurilor. Nu mai imită marea ordine și razele mici sau mari ale ciclurilor sale . Prin urmare, poate apărea ca organizarea imprevizibilă a subiectului și a istoriei. În limbaj , acesta poate fi analizat ca organizarea discursului de către un subiect și a unui subiect de către discursul său, implicând toate aspectele antropologice relevate de semn: corpul , vocea , prozodia, care repun poezia în limbaj. ”

[230]Vezi și Iulian Popescu, *Style be mindsets.* Pontica, Constanța, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

obișnuit - în loc de vechea alianță a semnelor și ritmurilor , a exclus Tunul de P „altul” [38] .

Pentru icoana semiotică și psihanalistă Julia Kristeva, „ practica semnificantă a textului coexistă cu alte practici transformatoare (alte funcții sociale ale muncii): textul este *muncă* ” a limbajului și asupra limbajului în materialitatea sa. *Textul* rupe radical cu societatea consumului lingvistic , adică cu limbajul de uz, care servește schimbului de reprezentări.

[Eclaimgel]

Profesor la Universitatea din Paris - VII lingvist, psihanalist eL de la *Les Samours.* Romanciera Julia Kristeva a fost legată de avangardele literare ale anilor 1950. Ea a dezvoltat o teorie a textului literar , a feno - *textului,* a unui text complet la suprafață și a *geno-existentului.* text: jsausjaoenț en perpésud générationment. Principalele concepte ale teoriei sale sunt - semnificația : această generație nelimitată și fără sfârșit. oej functiomemaìi fără încetare a impulsurilor. către, în și prin limbaj.* către, în și prin schimb și protagoniștii săi, subiectul și instanțele sale. | - paragrama. Generarea ipotezelor lui Saussure privind rolul Paragramei: aranjamentul literelor ordonate de un principiu incipient capabil să producă o varietate de lecturi *(Revoluția limbajului poetic.* 1974). Cea mai recentă lucrare a sa, Le temps *sensible . Proust et l' expérience littéraire.* Gallimard. 1994, întreprinde o analiză - romanul ca terapie - a manuscriselor lui Proust, pentru a găsi acolo „gustul experienței literare”.

Propus de Julia Kristeva și *grupul Tel Quel,* conceptul de text ca *productivitate* reprezintă o încercare de a integra noțiunea * de productivitate în modelul lingvistic al funcționării textului literar urmându-l pe Chomsky (și cu „

..— • .•

[38] H. Mcschonnic.op. cj^ t£#5,p..158.

Qí? Scanned with OKEN Scanner

Ruwet) care a identificat două tipuri de productivitate (creativitate): cea care schimbă regulile (situată în performanță, unde multiple abateri individuale modifică în cele din urmă sistemul prin acumulare) și cea care este guvernată de reguli (legată de competență, de puterea recursivă a regulilor care constituie sistemul). Acum, productivitatea textului literar , ca manifestare a limbajului natural , nu poate, prin definiție , scăpa de creativitatea celui de-al doilea tip și, ca limbaj al conotației , textul participă la productivitatea primului tip.

Textul nu mai este înțeles (doar) ca un fenomen lingvistic, adică un sens structurat într -o structură plată , ci în *generarea sa.* Fiecare propoziție inițiază o modificare a situației de pronunție a următoarei propoziții : un semn semnifică ceva pentru *cineva ;* semnul denotă ceva , dar această operație are întotdeauna în vedere orizontul unui destinatar, producerea unei reacții. Urmându-l pe Bakhtin , putem spune că comunicarea este guvernată de o *logică a dialogismului, în* virtutea căreia limbajul devine ireductibil la fixitatea codului. Practica scrierii este dialogică sau paragramatică, orientată în fiecare moment către destinatar și, prin urmare , contestând codul: ea evidențiază adevărata configurație a subiectului vorbirii, dublat, stratificat în vorbitor și interlocutor. „Secvența poetică este cel puțin *dublă"* Însă această dedublare nu este nici orizontală , nici verticală: nu implică nici ideea paragramei ca mesaj de la subiectul scrierii către un destinatar (care ar fi o dimensiune orizontală), nici ideea paragramei ca semnificant-semnificat (care ar fi dimensiunea verticală). Dedublarea scrierii-lecturii este o *spațializare* a secvenței: la cele două dimensiuni ale scrierii (Subiect - Destinatar, Subiect al enunțării - Subiect al enunțului).

Scanned with OKEN Scanner

La aceasta se adaugă și cea de-a treia, cea a textului „străin". Spre deosebire de sens, care este o stare, semnificația este o putere, însăși activitatea semnificantului sub semnificat , „ surplusul de muncă care depășește lanțul semnificant " . Paragrama , sau diseminarea *literelor unui* cuvânt semnificativ în întregul text , este o manifestare exemplară a acestui fapt : textul este conceput ca o mișcare produsă, aparent fixată doar ca spațiu și nu mai ca suprafață. Sub feno -*text.* „ Structura de suprafață, semnificată " a textului , care reflectă exteriorul prin *mimesis,* deschide *genea-textul,* o „productivitate semnificantă", unde sensul este creat prin diferențiere, stratificare și confruntare. Această producție dinamică este numită *semnificație de Kristeva:* „această generare care poate fi înțeleasă în două moduri: 1) generarea țesăturii limbajului; 2) generarea acestui «eu» care se poziționează pentru a prezenta semnificația " [231], într -o încercare de a psihanaliza semiotica prin limitarea presupusei sale obiectivități prin reinserția subiectului ca efect al textului în interacțiunea diferențială dintre semnificant și pulsiunile sale inconștiente . Acesta este proiectul *semanalizei.* Psihanaliza semnului : „Cu alte cuvinte, fără a uita că textul prezintă un sistem de semne, semanaliza deschide o altă scenă în cadrul acestui sistem: ceea ce ascunde ecranul structurii și care este semnificarea ca operațiune a cărei structură este **doar** *o consecință întârziată* . Fără a se amăgi crezând că poate părăsi, în ceea ce o privește, terenul semnului *care* o face posibilă, semanaliza abandonează obligația unui singur punct de vedere – central, acela al unei structuri care trebuie *descrisă* – și își dă posibilitatea unor perspective combinatorii care îi restituie producția care trebuie *generată.* [...] Acum, dacă este lingvistică, semanaliza nu va avea nimic de-a face cu descriptivismul unui «corpus» ca purtător

[231]Julia Kristeva, *Sèméì'òtikè, Recherche^ pour une sémananalyse.* Le Seuil, „ Essay Points", 1969, p. 219.

O Scanned with OKEN Scanner

„un conținut informațional care asigură comunicarea dintre emițător și receptor” [4] 1.

Teoriile sensului transcend structuralismul (deschizându-se către o postmodernitate a cărei față (fețe) este încă conjecturată) în măsura în care încalcă dogma textului ca unic *obiect* de studiu , fixate în rețele lingvistic asimilabile , prin recuperarea subiectivității .

Lectură suplimentară
2D555Sss3=ss=x335=ss5ssasí=z=ss=axczs=s=S£^s£23SK3»

*** *Terminologie poetică și retorică,* coordonator Val Panaitescu, Ed. Univ. “AI. I. Cuza”. Iași. 1994
Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale,* I, (1966), Gallimard. “Tel”. 1976
Carlow Maria. Introducere la semiologia literaturii, Univers, București, 1978
Genette. Gerard, *Fiction et diction.* Le Seuil, “Poétique”, 1991
Genette, Gerard, *Figures I* (1966), Le Seuil, „Points Essais”, 1976
Genette, Gerard, *Mimologìaues, voyage en Cratylie,* Le Seuil, „Poétique”, 1976
Hamburger, *Katc. Logica genurilor literare ,* Le Seuil, „Poetică”, 1986
Jakobson. Roman. *Întrebări de poetică,* Le Seuil, „Poetică”, 1973
Jakobson, Roman, *Eseuri de lingvistică generală,* I, Éditions de Minuit, 1963
Jakobson. Roman. *Opt întrebări despre poezie,* Pragul, „Puncte”. 1977
Kristeva, Julia. SèméidriArè, *Pecherches pour une sémananalyse, (Ì969) The*
Seul. „ Puncte de eseu”, 1979
Meschonnic. Henry. *Pentru poetică, Gallimard,* 1970
Panaitescu, Val, Hagio. Adela, Dimitriu, Corina, *L [1] Analiza poemului,* Ed.
Univ. „Al. I. Cuza”, râde. 1987
Popescu, s-a întors. SiZZ *și mentalități, Ponyuca, Constan*^ 1991
Popescu. Întors. Din *teoria discursului poetic ,* Iași, 1988
Riffaterre. Mihai. ZJHera^^ *și realitatea,* Le Seuil, „ Test Points”, 1982
Riffaterre, Michael, *Producerea textului.* „Semantica poemului”, Le Seuil, „Poétique”, 1979
Todorov, Tzvetan, *Noțiunea de literatură,* Le Seuil, „ Points Essais”, 1987

[41] Ibid., p. 218-219.

Scanned with OKEN Scanner

Despre genuri și lectură – intertextualitate și transtextualitate – către o nouă *definiție a poeticii*

1. Teoria genului

JAkobson subliniase în repetate rânduri ambiguitatea specifică structurii operei literare , al cărei limbaj conotativ, plural, produce o multiplicare a sensurilor. Teoriile semnificației propun, așa cum tocmai am văzut, un concept al textului plural , mai mult discurs decât structură fixă , mai mult spațiu decât suprafață, în care, alături de enunțiator, se inserează rolul cititorului, care trebuie să își asume sarcina de a dezambigua multiplele semnificații oferite de operă datorită naturii opace, simbolice a limbajului pe care îl folosește.

În introducerea lor la lucrarea colectivă * *Teoria genurilor* * , *Gerard* Genette și Tzvetan Todorov au remarcat că reînnoirea teoriei literare a contribuit și la plasarea problemei genurilor într - un cadru nou , o problemă oarecum marginalizată de cercetările pozitiviste și istoriciste din secolul precedent , care se concentrau exclusiv pe indivizi, opere singulare și fapte empirice . ^[1] Problema

[1] T. Todorov, *Teoria genurilor ,* Le Seuil, „Points Essais", 1986.

Definiția, numărul și relațiile dintre genuri i - au preocupat întotdeauna pe teoreticienii literari .

Totuși, teoreticienii sensului nu păreau, în anii 1970, inclusiv Barthes , să acorde prea mult interes categoriei de gen, a cărui utilitate o contestau, mai ales că, în epoca contemporană, operele literare însele păreau să- i acorde puțină atenție , transgresând-o cu nepăsare în favoarea celei *de scris* sau *text.* Cu toate acestea, s-a dovedit imposibil să se poarte o discuție generală despre literatură fără a invoca genurile, deoarece, prin însăși natura lor - o combinație de trăsături distinctive abstracte *și* un corpus de texte concrete - acestea se găsesc nu doar la nivelul a ceea ce a fost numit *paratext (* coperta și paginile de gardă ale cărții , sau chiar în titlul însuși), ci și ca intermediar indispensabil între generalitate și literatură. Astăzi, se fac încercări de a integra chestiunea genurilor literare într -o tipologie generală a discursului.

Scanned with OKEN Scanner

1. Citind

Prin lectură pot fi înțelese genurile literare în orizontul lor concret , în oscilația lor perpetuă între generalitatea literaturii și singularitatea operelor , între tradițiile culturale și tipurile lingvistice atemporale . În *Critică și adevăr,* Roland Barthes examinează cele trei încercări care își propun să descifreze sensul (sensurile) înscris(e) în text : știința literară, critica și lectura . Pentru el , lectura este o călătorie solitară , care își asumă pericolele subiectivității critice, ce duce la „plăcerea textului", îmbogățită de ...

2. Roland Barthes, Critică *și adevăr,* pp. 56-63.

Qí? Scanned with OKEN Scanner

Semnificațiile sunt întotdeauna noi , în funcție de situațiile istorice și de circumstanțele individuale ! Distincția care se poate face între interpolările contingente și permanența structurală se reflectă în celelalte două discursuri purtate despre literatură: critica *literară* (care vizează un singur sens) și *știința literaturii* (care își propune să descrie pluralitatea sensurilor).

Am văzut că teoria actelor de vorbire arată că există ceva nespus la nivelul fiecărui text, ceva care nu se manifestă în structurile de suprafață și că depinde de cititor să îl descifreze. Potrivit lui Michael Riffaterre, lectura ar trebui concepută ca un „ program" care stă la baza textului, care condiționează interpretarea, în virtutea căruia textul „comandă" lectura: în cuvintele lui Michel Charles [232], „lectura face parte din text, este încorporată în el ". Urmând pașii semioticii fondate de lingvistul american Charles Sanders Peirce (1839–1914), Charles propune un model al nivelurilor de organizare a textului care necesită „ cooperarea interpretativă" a cititorului. Aceasta este echivalentă cu a spune că interpretarea cititorului depinde de propria sa competență culturală. Dezvoltarea socială și istorică este ghidată de o strategie textuală cuprinzătoare a autorului , care o „planifică" și o „controlează": autorul anticipează mișcările sale integrând în text un „rol actanțial" atribuit cititorului [233]. Din perspectiva manifestării sale lingvistice , un text apare ca o serie, un lanț de „ stratageme expresive " care așteaptă intervenția unui destinatar pentru a fi actualizat . Ceea ce este nerostit la nivelul suprafeței textului trebuie actualizat la nivelul actualizării conținutului: pentru ca această operație să fie ...

[232]Michel Charles, *Retorica lecturii,* Le Seuil, „Poétique", 1977.
[233]Vezi în acest sens capitolele dedicate cititorului și înțelegerii de către Paul *Carnea în Introducere în teoria lecturii.* Minerva, Bucuresti, 1988, p. 59-115 si 118-247.

Scanned with OKEN Scanner

corect condus, lexicul ic sol licite din partea cititorului anumite „dovezi ” sau anumite acte de cooperare interpretativă

Înălțimea textului imaginează astfel un Cititor Model a cărui competență interpretativă o completează pe cea care a generat textul și pe care cititorul se străduiește să o construiască prin intermediul textului. A-ți imagina un Cititor Model înseamnă, așadar, orientarea textului astfel încât acesta să producă abilitățile necesare cititorului în interpretarea semnificațiilor textului și care trebuie să fie cât mai aproape de intențiile autorului . Cititorul Model este un cititor cooperant, capabil să construiască universul fictiv din indicațiile furnizate [234]: este „un set de condiții pentru succes sau fericire stabilite textual, care trebuie îndeplinite pentru ca un text să fie pe deplin actualizat în conținutul său potențial!”. [235]În acest sens , Umberto Eco a vorbit despre texte „închise”, care prezintă un public „țintit” (copii, gospodine, pasionați de pescuit , iubitori de muzică etc.) – în acest caz, „ținta” cooperează puțin. Ea așteaptă să fie „lovită”* – și, ca să spunem așa, „să fie atentă ” . Interpretarea este concepută în așa fel încât fiecare expresie să fie previzibilă pentru cititor . Textele închise sunt concepute pentru un Cititor Model bine definit, iar acest lucru permite un control foarte strict al cooperării lor . Există, de asemenea, texte „ deschise” care iau în considerare riscurile „ decodării aberante” și sunt concepute astfel încât posibilele interpretări să se consolideze reciproc : autorul decide în ce măsură ar trebui să controleze cooperarea cititorului, ce sens, ce direcție să îi dea și în ce măsură se va transforma într- o „aventură interpretativă liberă”. Eco analizează un scurt extras din scrierile lui Wittgenstein pentru a arăta că pronumele personale nu indică

° Dominique Maingueneau. *Pragmatică pentru discursul literar.* Bordas. 1990, p. 32-50.

235 Umberto Eco. *Cititor în fabulă,* (1979), Cartea de buzunar, „Biblio-cssais”. 1990. *(Cititor în fabulă,* traducere de Marina Spalas. Univers, București, 1991, pp. 80-101).

Qí? Scanned with OKEN Scanner

nu persoana numită Ludwig Wittgenstein, nici vreun cititor empiric de orice fel: avem de-a face cu strategii textuale simple . În acest text", ne spune Eco , Wittgenstein nu este nimic mai mult decât un *stil filosofic* , iar Cititorul Model o capacitate intelectuală de a exprima acest stil cooperând la actualizarea lui .

X. *Genuri și lectură*

Lectura apare astfel ca o „concretizare" a cărții ca obiect, transformată de fiecare dată de experiența trăită și literară a cititorului . Rolul receptorului în procesul literar ne permite să luăm în considerare o reînnoire a istoriei literare , întemeiind-o pe o estetică a recepției (și nu doar pe o estetică a producției), așa cum a făcut, printre alții, criticul german Hans Robert Jauss (născut în 1921), figura principală a „Școlii de la Constance ". Lucrarea sa, **Spre o estetică a recepției**, include un articol programatic provocator, „Istoria literaturii: o provocare la adresa teoriei literare", [236]în care Jauss se declară în favoarea identificării literarității cu *efectul* literaturii: „A putea reconstrui orizontul așteptării unei opere de artă înseamnă, de asemenea, a o putea defini ca operă de artă, în funcție de natura și intensitatea efectului său asupra unui public dat [237]. " Jauss definește conceptul *de „orizont al așteptării"*. în tradiția filosofului german Edmund Husserl (1859-1938) [238]ca „sistem de referințe

aspecte obiectiv formulabile ale unei opere: prin forma sa sau prin tema sa. Elie evocă opere anterioare și testează experiența publicului cu un anumit gen. Genul este definit prin dialogul dintre operă și public: Jauss observă că valoarea artistică a unei opere este direct proporțională cu schimbarea orizontului pe care o necesită, adică cu „decalajul estetic" dintre așteptările publicului său inițial și orizontul unei experiențe necunoscute sau al unei forme noi. Acest decalaj se materializează în reacțiile publicului și în judecățile criticilor , de la publicarea operei și de - a lungul istoriei receptării sale . Jauss explică de ce. În 1857 *, Madame Bovary* nu a obținut, la publicarea sa (și în ciuda procesului intentat împotriva autorului său), același succes ca un alt roman cu o temă similară : *Fanny* de Ernest Feydeau. Ambele tratează adulterul. Având un cadru provincial, ambele romane s-au adresat acelorași așteptări ale publicului , dar au diferit prin modul în care au tratat

[236]Hans Robert Jauss, *Pour une estétique de la réception* (1978), Gal Umani „Tel", 1990.
[237] Ibidem, p. 53.
[238]Cine a situat la baza fenofenologiei noțiunea de orizont al trăitului, pe care se înrădăcinează toate percepțiile.

QI? Scanned with OKEN Scanner

subiectul: Feydeau a folosit un ton confesiv, în timp ce Flaubert a șocat prin „ impersonalitatea imperceptibilă" a narațiunii și prin utilizarea discursului indirect liber. Opera sa a contestat astfel perspectiva publicului , permițându -i să judece personajele singuri și, prin urmare, modificându- și atitudinea față de receptarea operei. Jauss introduce cititorul obișnuit, publicul , în dezbatere și , prin urmare , stabilește o istorie *dinamică* a literaturii, pe care o imaginează ca o *hermeneutică.* analiza și interpretarea întrebărilor și răspunsurilor schimbate de-a lungul timpului între operă, contextul său și public.

În *Introducerea în literatura fantastică ,* Tzvetan Todorov definește genul fantastic aproape în întregime din punctul de vedere al cititorului. Potrivit lui, principala condiție a fantasticului constă în *ezitare.* al cititorului (ca în

Tzvetan Todorov, *introducere în literatură fa mastio uz* (1970), lx Seuil. „ Eseuri de puncte". 1976

Venus din Pille (dc Prosper Mérimée, între implicația înăbușită a răzbunării de către statuia jignită și posibila răzbunare a unui călător basc) între explicația naturală și explicația supranaturală a evenimentelor relatate, o ezitare provocată de ambiguitatea fantastică (care, în unele povestiri, este întărită de gradația indiciilor supranaturale ce pregătesc evenimentul inexplicabil). Din cauza acestei ambiguități marcate, reinterpretarea rămâne întotdeauna deschisă , ducând la o anumită instabilitate a genului în sine, care oscilează în permanență (în funcție de modul în care ambiguitatea dintre explicația naturală și explicația supranaturală este rezolvată la nivel textual) între *fanatic-straniu* și fantastic */miraculos.* Țvetan Todorov găsește o modalitate de a insera istoricitatea în analiza sa , arătând că nu este pură întâmplare faptul că fantasticul este cultivat mai ales în secolul al XIX-lea: literatura fantastică ar fi , în această perspectivă, doar „ conștiința rea" a pozitivismului cultivat la acea vreme.

1/ autobiografic [71] Este definit prin coincidența dintre autor și narator, pe de o parte, și dintre narator și personajul principal, pe de altă parte. Această ultimă caracteristică explică distincția dintre scrierea autobiografică și cea biografică sau memorialistică; prima separă scrierea autobiografică de roman. Prin urmare, avem de -a face cu un act de vorbire care codifică proprietăți semantice (vorbirea despre sine) și proprietăți pragmatice (identitatea autorului și a personajului implică faptul că cineva a fost implicit de acord să spună adevărul, și nu o ficțiune). Încă o dată, genul pare să provină dintr-un act de vorbire *(povestirea propriei povești):* de unde și sugestia că la originea oricărui gen se află un act de vorbire și, în cele din urmă, un discurs.

11 Tzvetan Todorov, „ Originea genurilor". *Noțiunea de literatură.* Le Seuil, 1987, pp. 44–45; publicat

Qfe Scanned with OKEN Scanner

anterior în *Genurile discursului.* Le Seuil, 1978. Philippe Lejeune tratează în mod specific autobiograficul în trei lucrări publicate de Seuil în seria „Poetică" : *Pactul autobiografic (1975), Eu sunt altul* (*1981) şi Eu* armi (1986).
uman. Todorov se întreabă şi cum să integreze romanul într- o astfel de perspectivă: în acest caz, dificultatea constă în încorporarea infinită a actelor de vorbire care îl constituie. Ar exista contractul fix (dat fiind codificarea unei proprietăţi pragmatice), care, la rândul său, necesită alternarea elementelor descriptive şi narative , adică descrierea stărilor statice şi a acţiunilor care se desfăşoară în timp (reţineţi că aceste două acte de vorbire sunt coordonate între ele şi nu mai sunt încorporate, ca în cazurile anterioare). La acestea s-ar adăuga constrângerile privind aspectul verbal al textului (alternarea dintre discursul naratorului şi cel al personajelor) şi aspectul său tematic (viaţa personală în detrimentul marii evoluţii a epocii şi aşa mai departe...) .

Ecwmge

Jeprendrai COHETEA premio ˉ exente le genre que j'ai eu à déclarer moi-mémej *á^& Introduction à la littérature fantáastique.* Descrierea este corectă; acest joc este caracterizat de ezitare, care invită cititorul să experimenteze explicaţia naturală sau supranaturală a evenimentelor evocate. Mai precis, momentul pe care îl descriem atât de bine este lumea, cu elementele ei naturale (nu ne aflăm în domeniul minunatului). Dar în cadrul acestui univers , are loc un eveniment pentru care este dificil să găseşti o explicaţie naturală . Despre ce este vorba în joc este o proprietate pragmatică a situaţiei discursive: atitudinea cititorului , cum ar fi pre - crearea de către carte (şi pe care cititorul individual o poate adopta sau nu). Acest rol al cititorului, de cele mai multe ori , nu este implicit, ci este reprezentat în spatele textului , sub forma unui martor-observator pasionat; Identificarea unuia cu celălalt este facilitată de atribuirea acestui personaj a funcţiei de narator : utilizarea pronumelui la persoana întâi „eu" permite cititorului să se identifice cu naratorul şi, prin urmare , şi cu acest personaj-martor care rămâne tăcut cu privire la evenimentele la care este martor . |... | Actul de vorbire

Ibidem, pp. 46.

Q?? Scanned with OKEN Scanner

Originea fantasticului se dovedește a fi o clonă, chiar și atunci când simplificăm o situație , un act complex . Am putea reformula formula astfel: „Eu" (pronume a cărui FUNCȚIE a fost explicată) + verb de atitudine (cum ar fi „a crede", „a gândi" etc.) + modalizare a acestui verb în sensul de incertitudine (nominalizare care respectă două timpuri principale : timpul trecut , permițând astfel stabilirea unei distanțe între narator și personaj; adverbe de manieră precum „a presepa", „poate", „fără îndoială" etc.) + propoziție subordonată ; derivând un eveniment supranatural. În această formă abstractă și redusă, actul de vorbire „fantastic" poate fi, desigur, găsit în afara literaturii: va fi cel al unei persoane care relatează un eveniment în afara cadrului explicațiilor naturale, întrucât această persoană nu vrea să renunțe la acest cadru în sine și , prin urmare, își împărtășește incertitudinea cu noi (o situație poate rară în zilele noastre, dar în orice caz perfect reală). Identitatea genului este în întregime determinată de cea a faptului de vorbire ; ceea ce nu înseamnă „în timp ce cele două rămân identice". Nucleul este îmbogățit printr-o serie de modificări, în sens retoric : 1) o narativizare: este necesar să se creeze o situație în care naratorul va ajunge să formuleze sintagma noastră emblematică sau unul dintre sinonimele sale ; 2) o gradație, sau cel puțin o ireversibilitate în apariția supranaturalului; 3) o proliferare tematică : anumite teme, precum perversiunile sexuale sau stările extreme de nebunie, sunt preferate altora; 4) o reprezentare verbală care va ispăși prin exemplu incertitudinea pe care o putem avea în alegerea între sensul literal și cel figurat al unei expresii [...] [239].

3. Genul , între istorie și sistem

Dacă definim genurile, ca în cazul literaturii fantastice , prin ezitarea cititorului sau, ca în cazul autobiografiei , prin „ pactul" de sinceritate, recurgem la criterii retorice *(efectul* (cercetat). Unele *forme* moştenit
genurile retorice antice (deliberativ, judiciar, epideictic) stau la baza tragediei și a poeziei ivreice. Doctrina celor trei *„stiluri " - înalt, mediu și inferior - bazată* atât pe elemente formale (vocabular, reguli sintactice), cât și pe elemente tematice (reprezentând războinici , țărani, păstori), ilustrată clasic de operele lui Virgil *(Eneida, Georgicele, Bucolicele)* și care, încă din antichitate, a definit o ierarhie a genurilor, reprezintă , conform majorității cercetătorilor , chintesența gândirii retorice.

Însă un gen nu există niciodată izolat: am văzut că Todorov a fost determinat să definească genul fantastic prin referire la alte genuri (fantasticul între straniu și minunat,

[239]Ibidem, pp. 43-44.

Scanned with OKEN Scanner

sau autobiograficul între ficțiunea homodiegetică și cea biografică). Aceasta echivalează cu a spune că genul își are originea și evoluează în cadrul ansamblului de genuri la un moment dat, în cadrul *sistemului lor.* Cu alte cuvinte, ca orice sistem, genul prinde contur la intersecția dintre punctul de vedere *sincronic* - starea genului la un moment dat - și punctul de vedere diacromic - evoluția genului , longevitatea sa și discontinuitățile sale.

Formaliștii ruși au fost primii care s-au interesat de sistemul istoric al genurilor , și aceasta din propria lor perspectivă , și anume degradarea noului în obișnuință , ceea ce duce la necesitatea dezautomatizării pentru a reînnoi formele de percepție: „Împrumut un exemplu din lingvistică: atunci când imaginea semnificativă se uzează, cuvântul care exprimă imaginea devine o expresie a relației, devine un cuvânt-instrument, un cuvânt auxiliar. Cu alte cuvinte, funcția sa se schimbă; la fel este și cu automatizarea, cu «uzura» oricărui element literar: acesta nu dispare, ci se schimbă doar funcția sa , devine auxiliar.”[240] Conform lui Tomachevski, această uzură ireversibilă ar determina

[240] Youri Tynianov. „Despre involuția literară ”, *Teoria literaturii.* Seul. 1965. pp. 125.

Qi Scanned with OKEN Scanner

Nașterea genurilor sub impulsul operelor originale: „Este suficient ca o povestire să apară și să obțină un anumit succes (de exemplu, o povestire polițistă) și imediat apar imitații, creând un gen de povestiri a căror trăsătură fundamentală este descoperirea crimei de către detectiv, adică o anumită temă [241]. ”

Tomachevski vede în „înlocuirea constantă a genurilor elevate cu genuri vulgare ”, cu alte cuvinte, în canonizarea *genurilor vulgare,* însăși esența evoluției genurilor. Acest proces se produce în două moduri: genul elevat se dezintegrează (epopeea în secolul al XVIII-lea, oda în secolul al XIX- lea) sau este pătruns de tehnici vulgare, sau chiar non-literare . Pătrunderea tehnicilor comice în tragedie a dat naștere dramei romantice ; în cazul romanului , „dezbrăcarea compoziției ” , încă comică în opera lui Steme, devine ulterior o modalitate comună de construcție a subiectului , la fel cum o fac interviul în romanul contemporan, introducerea sloganului în poezia suprarealistă sau ridicarea progresivă a cântecului popular la statutul de poezie .

istoricului german André Jolies [242]ar trebui menționat în această dezbatere. (1874-1946), care a aplicat perspectiva morfologică studiului literaturii pentru a identifica elementele sale de bază, ceea ce el a numit forme simple . Formele literare ar fi astfel generate din forme deja artistice, dar impersonale, prezente mai ales în folclor: legendă, faptă, mit, divinație, expresie proverbială, dilemă morală , basm, glumă . Fiecare formă simplă manifestă în limbaj o „dispoziție mentală ” dominantă , o anumită atitudine a minții față de lume: legenda, de exemplu, este orientată de dispoziția mentală de *imitație.* a unui model,

[241]B. Tomachevski. „Tematică”, *Teoria literaturii,* op. cit., pp. 302.
[242]André Jollcs, *Forme simple* (1930), Pragul, „Poetică”. 1972; vezi și AI Greimas, *Despre simț,* op. cit., 1970.

OKEN Scanner

caracteristică Thomine -ului medieval . Combinarea formelor simple ar sta astfel la baza genurilor literare . Perspectivele deschise de Tzvetan Todorov [1] ' pornind de la observația că, în funcție de diversele situații de comunicare în care se inserează, discursul uman este susceptibil de a fi împărțit într-o multitudine de genuri orale și scrise (conversație, jocuri de cuvinte , scrisoare, rugăciune) depășesc diviziunile făcute de retorica antică: așa au fost concepute genurile literare ca extensii ale genurilor simple de discurs, urmându-i pe Bakhtin sau Jolles.

Țvetan Todorov vede genul ca pe o entitate dual : un fenomen istoric cu funcție socială, dar și o entitate structurală , *definibilă* pe baza criteriilor interne ale literaturii. Astfel, el separă două concepte diferite : genuri *teoretice ,* Raționament deductiv (care *„postulează* existența genurilor pe baza unei teorii a discursului literar") și *genuri istorice,* care se bazează pe un raționament inductiv (care *„stabileşte* existența genurilor pe baza observației unei perioade date"); acestea ar *fi* , prin urmare, tipuri idealuri și *genuri* propriu-zise. Însă Todorov este obligat să recunoască faptul că tipurile sunt, în cele din urmă , și ele înscrise în timp, în măsura în care definesc cadrul sistemului istoric al genurilor .

~ ' , ---------- --
Ecuarage

SL, de exemplu. Se spune, în epoca clasicismului din Franța, că tragedia „cumpată" este caracterizată de „seriozitatea lui Talion" și de „demnitatea personajelor ". Pornind de aici, putem întreprinde două tipuri de studii fundamental diferite. Primul constă: 1) în a stabili că categorii precum „ *acțiunea* " sau „personajele" sunt justificate de descrierea

[17 ani] Tzvetan Todorov, *Genurile* discursului . Le Seuil, „Poetică", 1978. Vezi și Mihail Bakhtin , „Genurile discursului" în *Estetica creației verbale,* Gallimard, 1984.

țiunea toxicosului literar ; că DLC-urile sunt prezente obligatoriu sau nu; 2) să demonstreze că fiecare dintre aceste categorii poate fi specificată printr-un număr finit de

se disipează și să studiem varietatea lor: vom examina *toate* tipurile de personaje (sau

tipuri de ICS-uri Domerà Operele literare nu au neapărat o bază istorică precisă; uneori corespund unor genuri existente ; de exemplu, altor opere.

Scanned with OKEN Scanner

observație inițială privind tragedia Dassic , se poate ajunge la una complet diferită ; mod. Inițial , sunt identificate o serie de lucrări unde;

literar, ci un anumit ideal literar al epocii, care se regăsește atât în autor – este un anumit model de scriere la care se referă (chiar dacă este vorba de a -l încălca) – cât și în cititor; este un set de rezultate

istoria literară, în raport cu alte genuri coexistente . Lăsăm poetica generală pentru a intra în istoria literaturii . Diferența dintre tip și gen reapare atunci când observăm relația dintre unul și celălalt și opera individuală . Putem distinge, în linii mari, trei cazuri. Primul caz: Opera individuală se conformează perfect genului și tipului ; vorbim aici despre *literatură de masă* (sau romane populare). Romanul bun , de [

QÈ Scanned with OKEN Scanner

De exemplu, nc cheecche pas à fitte „tìrighwl" b. -1 mais précismert, a bien apptiquer la reoctte Cteuxiòw cas IVvwc n'dbàt pas aux reges du g^re li fait d'premier note que une oeuvre n^rtfen* n'app^rtfen* ŞIgatotrement à un genre: chaque Check este dominóc par un system de genres, care ne - a trecut aniversat (partidle) de la genre est precrie demanded smon KvuvTc necra de la mini de originalíle nécessaire. [...] L'infraction a?x regies du genre n'altaint pnto'émmt s'l system littéraire. De exemplu , tragedia a lovit și a jucat asupra unui deznodământ fericit . Aceasta este o transgresiune a genului. Aceasta se va explica de obicei printr-un amestec de genuri (de exemplu, un amestec de tragedie și comedie). [...] Dar de îndată ce acest „ amestec " se impune ca normă literară, intrăm într - un nou sistem în care, de exemplu, apare genul tragicomediei. În cele din urmă, există, deși mult mai rar, o transgresiune a tipului ... Un roman precum *Ulise* nu mai respectă strict regulile romanului preexistent , ci descoperă noi posibilități pentru scrierea romanescă .* [8]

mai răspândite clasificări ale genurilor sunt opoziția formală dintre versuri și proză, precum și celebra triadă: lirică, epică, dramatică. Prima opoziție este destul de ambiguă, întrucât nu specifică dacă se referă la organizarea ritmică a discursului sau la distincția dintre poezie și ficțiune. Cât despre celelalte trei categorii, lirică, epică și dramatică, pare clar că acestea se referă la sistemul de genuri din literatura greacă veche: chiar și Jakobson părea să accepte acest lucru atunci când i-a înrădăcinat pe cei trei protagoniști ai enunțării într -un gen: *eu* (poezie lirică), *tu (singular/plural).* (dramă), *aceasta* (epopee). Gérard Genette a arătat în Introducere^ arhitectura! [9] că această tripartiție nu este propusă nici de Platon, nici de Aristotel: Platon a stabilit *o* distincție între modurile de *enunțare ¯ diegeza (* narațiunea pură) ,
mimesis (imitație dialogată) și o combinație de narațiune și dialog (ilustrată la Homer). Pentru Aristotel, *mimesisul narativ* (neapărat mixt) se opune *mimesisului* dramatic . Kate Hamburger a încercat, așa cum am văzut, să reducă aceste trei categorii la două: ficțiune (dramatică sau epică) și non-ficțiune (lirică). Poetul canadian Northrop Frye [243]propune o clasificare pragmatică a operelor în funcție de „modul lor de prezentare ": poezia este dramatică dacă este interpretată în fața unui public, epică dacă este recitată în fața ascultătorilor, lirică dacă este cântată sau rostită pentru sine; proza fictivă este destinată a fi citită în tăcere.

Negând existența „ tipurilor ideale", Gérard Genette preferă să numească toate aceste categorii generale și, în special, triada de mai sus, „arhigenuri " .[244] și revine la

[243]Northrop Frye, *Anatomia criticii* > 1957, Gallimard, 1969, pp. 300-303.
[244] Op. iulie 1986, p. 143.

Q$ Scanned with OKEN Scanner

principiul combinatoric al tabelului aristotelic tridimensional, care asociază criterii logic anterioare genurilor (pentru a defini tragedia, comedia și epopeea, Aristotel a combinat criteriile modului - narativ/dramatic -, temei - înalt/inferior - și formei materialului lingvistic (vers/proză, concizie/lungime). Obiectul poeticii ar fi, conform lui Genette, arhitextul, adică diferitele categorii de discurs din care reiese un text sau altul , în special modurile (naratologia este teoria modului narativ), formele (metrica este teoria versului), temele, dar și genurile, figurile și stilurile .

Scanned with OKEN Scanner

Intersexualitatea - punctul culminant al reflecției pe genuri

Cuvântul „arhitext" se referă la intertextualitate . Un concept complex în poetică, definit ca prezența, implicită sau explicită, a unui text în interiorul altuia . Pentru mulți cercetători, intertextualitatea reprezintă etapa supremă în analiza genurilor . Termenul a fost introdus în Franța de Julia Kristeva în 1968 , când a prezentat teoria romanului a lui Mihail Bakhtin . Organizarea textuală apare, din perspectiva propusă de semanaliză, ca (cel puțin) dublă - producție și transformare - îndatorată structurilor lingvistice pe care textul le redistribuie (printr-un proces distructiv-constructiv) și ca o permutare a textelor. *Intertextualitatea* este un spațiu în care se intersectează mai multe enunțuri aparținând altor texte (seturile semantice merg „în toate direcțiile", distrugând constrângerile limitative ale unităților lexicale și „deschizând" textul către alte texte). Julia Kristeva subliniază că „ fiecare text este construit ca un mozaic de citate" [245], funcționând în modul *intertextualității.* În spațiul textual al romanului și al literaturii în general, toate elementele există într-o stare de limbaj, într -o simultaneitate care abolește istoria, într- o sincronie care neutralizează diacronia. Literatura este elaborată, în perspectiva aleasă de Mihail Bakhtin și Iulia Kristeva, într - o dinamică internă , prin dialogul textelor , prin limitare, transpunere și distorsionarea operelor din trecut.

[245]Julia Kristeva, „Cuvântul, dialogul și romanul", op. cit., 1969, p. 85.

Q| Scanned with OKEN Scanner

Iluminat

Este necesar să definim mai întâi trei dimensiuni ale modului eroe în hpd.

poetic. Aceste trei dimensiuni sunt subiectul rescrierii, destinul !» ire et les textes exteriori (trei dialoguri). Statutul cuvântului este definit a) pe orizontală: cuvântul din *text* aparține atât subiectului scrierii , cât și publicului țintă. și b) *pe verticală:* cuvântul din text este orientat spre corpusul literar anterior sau sincron . Dar în discursurile ulterioare ale cărții,

LÜ1ÍÜÜ ire și indus doar ca discurs în sine H insonne done cu acest alt discurs (tăiați o altă carte) în raport cu momentul în care scriitorul își scrie propriul text ; astfel încât Impozitul Orizontal (subiect-destinatar) și Impozitul Vertical (text-context) coincid pentru a dezvălui un fapt major : cuvântul (textul) este o răscruce de cuvinte (de texte) unde se citește cel puțin un alt cuvânt (un text). În

mai degrabă o descoperire pe care Bakhtin a fost primul care a introdus-o în teoria literară: fiecare text este construit ca un mozaic de citate, fiecare text este

mai puțin. ca și cum ar fi *dublat.* Astfel, statutul cuvântului ca unitate minimă de text se dovedește a fi mediatorul care leagă modelul structural *de* mediul cultural!

(historique). de même epe le *régulateur* de la mutati 1SMJ de la diachronie en sincronicitate (în structura literară). Prin însăși noțiunea de statut, cuvântul este plasat în În spaniolă, funcționează în trei dimensiuni (subiect-destinatar-context) ca un set de elemente *ambivalente* . Prin urmare, sarcina semioticii literare va fi de a găsi formalismele corespunzătoare diferitelor moduri de joncțiune a acestor elemente.

Bakhtin situează textul în cadrul istoriei și societății , considerate ele însele texte pe care scriitorul le citește și în care

23 de ani Ibidem, pp. 84-85.

Q Scanned with OKEN Scanner

* Scanned with OKEN Scanner

în care se inserează prin rescrierea lor . Artisticul cuprinde aceste trei aspecte (subiect-destinatar-context) ca „o formă particulară a relației dintre creator și privitor, fixată în opera de artă". Metoda de explorare a textului nu mai necesită, așadar, cunoaștere, ci, pentru a împrumuta o expresie de la Bakhtin, „înțelegerea receptivă" a subiectului cunoscător, singurul capabil să ia forma unui răspuns, provocat de afirmația inițială, obiectul de cunoscut. Poetica socio-istorică a lui Mihail Bakhtin se concentrează pe chestiunea genurilor, urmărind să caracterizeze genul multifațetat al romanului, prin evoluția sa în tradiția occidentală . Potrivit lui Mihail Bakhtin, stilul romanului este un ansamblu de stiluri, un amestec „polifonic" de voci sociale și individuale, o diversitate de limbaje saturate de conținut ideologic . Discursul romanului este caracterizat de multilingvism *și pluralism,* exemplificate prin vocile multiple și multiple [246], și contrar concepției operei ca monolog de sine stătător al autorului : romanul apare astfel ca dialogul interiorizat al acestor voci și limbi plurale sau, în termenii lui Bakhtin , ca *dialogic.* Genul romanesc este definit ca un „dialog al limbilor", o confruntare dialogică a concepțiilor despre lume inerente limbilor genurilor, profesiilor și claselor sociale .

Potrivit lui Michael Riffaterre [247], *Vintertexte* Intertextualitatea este percepția cititorului asupra relațiilor dintre o operă și alte opere care au precedat-o sau au urmat-o: intertextualitatea este considerată însăși principiul literarității . Riffaterre a fost criticat pentru că examinează în primul rând microstructurile semantice și stilistice care nu depășesc nivelul propoziției , fragmentului sau unui text scurt și pentru că nu ...

să ia în considerare, așa cum a făcut Genette, nivelul operei ca structură de ansamblu.

Istoria literară , din această perspectivă, nu ar fi altceva decât un spațiu de schimb: Gérard Genette s-a dedicat studiului „literaturii de nivel secundar", evidențiind relațiile de rescriere care leagă serii de [248]opere între ele , la fel ca palimpsesturile din Evul Mediu , unde textul vechi (cipotext) este adesea *încă* vizibil sub cel nou *(hipertext).* Genette distinge între *simpla transformare,* care modifică stilul sau orice element al hipertextului , fără a-i modifica subiectul (*Ulise de Joyce* , comparativ cu imitația mai complexă *a Odiseei* , care modifică subiectul fără a modifica stilul *(Eneida,* (în raport cu *Odiseea).* Genette restricționează conceptul de intertextualitate, așa cum este definit de Kristeva , la relația de coprezență dintre două sau mai multe texte, marcată

[246]M. Bakhtin, „Despre discursul romanesc", *Estetică și teoria romanului* * 1975, Gallimard, „Tel", 1987, pp. 122-151.
[247]*Poetica* 40.1979; 'întrece deFintete^^ *Pensei, od.* 1930.
[248]Gérard Genette. *Palimpsestos,* Le Seuil, 1982, „Points Essais", 1992

de prezența efectivă a unui text în cadrul altuia . El distinge cinci tipuri de relații transtextuale, care constituie tot atâtea aspecte ale *literarității,* în ordinea crescătoare a abstracției: - *Intertextualitate,* prezența reală sau implicită a unui text în altul (citat, plagiat, aluzie);

- para *textuale,* sau coprezența, în jurul și alături de textul propriu-zis al operei, a unui text extern care o încadrează, o determină și îi condiționează lectura (titlu, subtitluri, prefață, note, epigrafe, insert, supracopertă, ilustrații etc.);
- metatextualitate (relația de comentariu, care unește un text cu altul din care se bazează: este în principal relația critică);
- *Hipertextualitate* (orice relație care se stabilește între un text, pe care Genette îl numește hipertext, și un text anterior , hipotext, pe care acesta este grefat prin modalități care nu sunt cele ale comentariului: imitație, „refacere”);

Q Scanned with OKEN Scanner

- *Varchitexte* (care reprezintă tipul cel mai abstract : este o relație în întregime reciprocă prin care se marchează apartenența taxonomică a textului la clase majore , cum ar fi genurile sau stilurile).

Această enumerare ne permite să observăm încă o dată scopul și amploarea proiectului teoretic al poeticii, care caută constant să- și transgreseze propriile limite pentru a se transforma în *fris-lingvistică*, denumirea dată de Bakhtin , sau , în viziunea lui Genette, în studiul *fris-textualității*. La începutul lucrării menționate mai sus, Gérard Genette clarifică încă o dată obiectul cercetării sale: în **Figurile III** , el definise poetica ca o „ teorie generală a formelor literare". În * *Introducere la arhitext*,* Genette afirma că obiectul poeticii nu este textul în singularitatea sa , ci arhitextul, adică ansamblul categoriilor generale - tipuri de discurs, moduri de enunțare, genuri literare - din care derivă fiecare text specific ; ulterior, în **Palimpsestos*,* El va postula transtextualitatea ca obiect al poeticii , „transcendența textuală a textului" (în sensul de opus imanenței) cuprinzând diferitele tipuri de relații pe care textul le întreține cu alte texte.

Lectures complémentaires

**** Terminologie poetică fi retorică,* **coordonator Val Panaitescu, Ed. Univ. "AL I. Cuza", Iași, 1994 - .**

Bakhtine, Mikhaíl,E5//iétí^ *el théorie du roman,* **1975, Gallimard, "Tel", 1987**

Caipov, Maria, *Captarea sensurilor,* **Ed. Eminescu, București, 1987**

Cornea, Paul. *Introducere in teoria lecturii,* **Minerva, București, 1988**

Genette, Gérard, *Teoria genurilor .* **Le Seuil, „Points Essais", 1986**

Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan, *Teoria genurilor ,* **Le Seuil, „Points Essais", 1986**

Genette, Gérard, *Palimpsestos,* **Le Seuil, 1982, „Points Essais", 1992**

Eco, Umberto. *Lector in fabula,* (1979), Cartea de buzunar , „Biblio-eseuri", 1990

Kristeva. Julia. *Sèméì'òlikè, În căutarea unei săptămâni,* (1969) Cel/Cea/Cei/Cele

Prag. „Eseuri punctuale ", 1979

Mainguencau, Dominique, Pregrăme *pentru discursul literar,* Bordas, 1990

Mainguencau, Dominique. *Elemente de lingvistică pentru texte literare .*

Enunțare, scriitor, societate, Dunod, 1993

Mainguencau, Dominique, *Contextul operei literare : Enunțare, Scriitor, Societate, Dunod* , 1993

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică* (1970), The

Prag. „Eseuri punctuale ", 1976

Todorov, Tzvetan, *Noțiunea de literatură. Pragul,* 1987,

Todorov, Tzvetan, *Genurile discursului,* Le Seuil, „Poetica", 1978

*Concluzie (p*TMTMTM^

S. Situată la intersecția mai multor științe, poetica se extinde de ceva vreme, prin anumite preocupări ale sale , spre semiologie, așa cum sugera deja Roman Jakobson [249]: „Pe scurt, multe trăsături ale poeticii derivă nu numai din știința limbajului, ci din întreaga teorie a semnelor, cu alte cuvinte, din semiologia (sau semiotica) generală ” : ea se extinde , de asemenea , oferind perspective deosebit de semnificative, spre retorică și lingvistică, ele însele incluse în semiologie, unindu - le cu pretenția de științificitate.

Unii cercetători, inclusiv Tzvetan Todorov, văd acum poetica ca pe un domeniu al cunoașterii ale cărui presupoziții sunt tranzitorii din punct de vedere istoric , o știință intermediară către o estetică riguroasă și o știință generală a discursului, în cadrul căreia separarea dintre valoarea și *structura* operelor nu ar mai reprezenta o necesitate metodologică ; cu toate acestea, „cazul” său rămâne particular, deoarece pare să se îndepărteze din ce în ce mai mult de poetică: lucrările sale cele mai recente se ocupă de Alteritate [250], ideologii naționale [251]și reflecție asupra intoleranței prin narațiune documentată .[252] sau „reflecții” ale vieții de zi cu zi în pictură [253].

[11] Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics”, *Eseuri de lingvistică generală, L'* Éditions du Minuit, 1963, p. 210

[250]Tzvetan Todorov. *Noi și ceilalți* . Le Seuil. 1989.

[251]Tzvetan Todorov. Înfruntând *extremele P.* Le Seuil, 1991.

[252]Tzvetan Todorov, *O tragedie franceză* . Le Seuil. 1994.

[253]Tzvetan Todorov, *În laudă cotidianului , AáàmBiiQ. 1993.*

Scanned with OKEN

Influențat de teoreticienii artei anglo-saxone (în special Nelson Goodman), Gérard Genette, la rândul său , pare să se îndepărteze de , sau cel puțin să o depășească, poetica pentru a se concentra pe estetica generală [254]. Intervievat în 1984 de revista *Le Débat* despre posibilele „semne de oboseală" pe care poetica le-ar putea arăta în fața renașterii noilor abordări istorice, Gérard Genette a refuzat totuși să facă un bilanț al situației și, implicit, să detecteze cel mai mic semn de epuizare: „Poetica, care este o doamnă foarte nestatornică și care și-a schimbat adesea tovarășele, nu este obosită: nu se află la un punct de cotitură, a văzut altele " [255].

Alți cercetători văd în aceste momente de cotitură simptomele unei fragmentări a poeticii, care se diseminează spre societate și istorie, în încercări de a stabili o sociopoetică [256]; alții se bucură să detecteze în capacitatea sa de redefinire perpetuă , în întrebarea fundamentală pe care o pune constant cu privire la literaritate, un fel de condiție sine qua non pentru continuitatea oricărei teorii. În cele din urmă, alții văd viitorul poeticii într -o posibilă revenire la literatură nu prin lingvistică, ci prin filosofie, așa cum este exemplificat de lucrarea lui Paul Ricoeur despre *Timp și cultură.*

[254]Cf. *Estkétique et poétique,* colecție publicată sub conducerea lui Gérard Genette, Le Seuil, „Points Essais**, 1992 și Gerard Genette, *UiEuvre de Pari. Immanence et transcendance,* Le Seuil, 1994.
[255] „«Cum să vorbim despre literatură?» Marc Fumatili și Gérard Genette: un schimb*, Le *Débat,* nr. 29, martie 1984, pp. 149.
[256]cf. Georges Molinié, Alain Víala, *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* PUF , 1993.

Sunt *furios*

Întrucât ine votó trece inevitabil de la respingerea bilanțului la o apologie a poeticii, voi desemna încă două dintre incitațiile sale . Prima, care este prin urmare a doua, poate fi transpusă în doi termeni mai aristotelici: dorința de a defini superioritatea pe care o acord poeziei față de literatură. Aristotel spunea aproape exact că Istoria se ocupă doar de ceea ce este, în timp ce poezia se ocupă de ceea ce ar putea fi. Transpune : critica literară și istoria separă operele literare și circumstanțele lor de realitatea literară; poetica se ocupă și de posibilul literar sau, în particularitatea sa, de literaturi posibile etc. | Al treilea și ultimul avantaj al acestui punct poate părea să-l contrazică pe cel precedent, deoarece... Poetica din Istoria II urmează însă logic , schițând o imagine a posibilităților; poetica, într-un fel, trasează harta alegerilor oferite cititorului de structura câmpului literar. Odată ce acest câmp este pe deplin înțeles (nu pretind că este încă), visez uneori la el ca la un fel de vast panou de control pentru ghizii Cidului sau ai altor locuri. Încă visând, mă instalez acolo, " zidul secolelor " îmi apare și văd *Istoria* (în sens geografic) *trecând* : perioade și culturi, unele zone se luminează, altele se îngustează sau rămân, răscruci de drumuri se aglomerează sau se clarifică, se stabilesc corespondențe etc. [...] Această concepție destul de „structuralistă" a Istoriei , știu, nu are scopul de a-i seduce pe istorici, dar pentru că Istoria este studiul a ceea ce se schimbă și, în consecință , a ceea ce se poate spune, este bine ca ea să se ocupe, în literatură, de datele durabile care sunt marile categorii care transcend operele: genuri , tipuri de discurs, ficțiune modestă , forme stabile, teme recurente etc. Dacă trebuie să existe o reînnoire a istoriei literare , aceasta ar trebui să fie îndreptată *şi* către această istorie, lunga durată literară ale cărei elemente sunt dezvăluite de poetică: marile voastre mutații, liniile voastre de falie care se lărgesc , masivele de susținere , deriva continentelor literare . Întrucât „istoria literară", de la Lanson încoace, s-a concentrat în primul rând pe evenimentele de mai mică amploare care punctează biografiile autorilor și cronica „ vieții literare ", să convenim să lăsăm acest termen în seama ei (să ilustrăm). Și să propunem pentru cealaltă istorie, geografică și culturală, acest alt termen care este esențial: *istoria literaturii.* Această istorie, nu cred,

£Líí£y!LP2ÈÈÈEL2íiE[2!LÉ^È^ ^ ^^

terme qui s'impofe: *Vhistoire de la littérature.* Cette Hstoiro-la, je necrois pas, et suoni poéticien ne croit devoir sy *convertir,* nous y sommes en plein, et, ose- rais-je le dire? nous y sommes un peu soils Je veux dire: on ne port y venir *qfen passant par la poétique.* et en y passant lónguemeirt. Car ici, la formule devient: *Un peu de poétique éloigne de VHistoire,* etc. Uhistoire de la literature airsi définie. n'est sans dotile rieri d'autre qu'une *poétique historique*^.

Lectură suplimentară

* **Estetică și poetică,* colecție publică editată de Gerard Genette, Le Seuil. „Points Essais", 1992
Dosso, François. *Istoria structuralismului. Volumul I: Câmpul semnului ; Volumul II: Cântecul lebedei* . Editura La Découverte, 1991-1992
Ferry Lue. Rcnaut. Alain, *La pensée 68. Essai sur Panti-humanisme contemporain.* Gallimard, 1985
Frank, Manfred, *Ce este neostructuralismul ?,* Ceri, 1989
Genette. Gérard. *Luvru de Part. Immanence et transce ndance,* Le Seuil. 1994
Jackson, Leonard, *Sărăcia structuralismului. Literatură și Structuristul* Longman, Londra și New York. 1991
Macksey, Richard, Donato, Eugenio. *Controversa structuralistă,* Editura Universității John Hopkins, Baltimore și Londra, 1971
Mcrquior, JG, *De la Praga la Paris. O critică a structurismului și Gândire poststructuralistă,* Verso, Thetford Press, Londra, 1986
Pavel. Thomas. Le *mirage linguistique, Minuit, 1988*
Pavel, Thomas, *Universul ficției.* Le Seuil, 1988
Ricoeur, Paul, *Timpul și narațiunea,* voi. I, II, HI, Le Seuil, 1983-1985
Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Chestiunea celuilalt ,* LeScuil. 1982
Todorov, Tzvetan, Strigătul *criticii . Un roman despre maturizare .* Seuil, 1984
Todorov, Tzvetan, *Noi și ceilalți .* Le Seuil, 1989.
Todorov, Tzvetan, *Morala istoriei,* Grasset et Fasquelle, Paris, 1991

1° Ibidem, pp. 147-149.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografic

tAMWUnMMMntlMMIMMMMMB^MMM"» WX»v«"<^M»M"M ı «« M u fc vw{^, к ^p,,,, ı M^,^,

Adam, Jean-Michel. *Limbă și literatură. Analize pragmatice și textuale.* Hachette, 1991.

Aristotel. *Poetică.* Le Seuil, „Poetica", 1980.

Bakhtin, Mihail. *Estetica și teoria romanului.* Gallimard, 1975,

Bakhtin, Mihail. *Estetica și teoria romanului* (1975).

Gallimi „Tel". 1987.

Bannet. Eve Tavor. *Structuralismul și logica disidenței.*

Macmillan Press LTD, Londra, 1989.

Barthes. Roland. *Elemente de semiologie.* Pragul, 1953.

Barthes, Roland. *Gradul zero al periturii.* Le Seuil, „Pietre trăiesc". 1953.

Barthes. Roland. *Mitologii.* Le Seuil, „Pierres vives", 1957.

Barthes, Roland. *Despre Racine.* Le Scuil, „Pierres vives". 1963.

Barthes. Roland. *Eseuri critice.* Le Seuil, „Tel Quel", 1964.

Barthes, Roland. *Critique și verste.* Le Seuil, 1966.

Barthes, Roland. *Sistemul modei.* Le Seuil, 1967.

Barthes, Roland. *STA.* Le Seuil, 1970.

Barthes, Roland. *Plăcerea textului.* Le Seuil, col. „Tel Quel", 1973.

Barthes, Roland. *Roland Barthes de Roland Barthes,* Le Seuil, „Scriitorii de astăzi", 1975.

Barthes, Roland. *Lecție,* Le Seuil, 1978.

Barthes, Roland. *Literatură și realitate.* Le Seuil, „Points Essais", 1982.

Benveniste, Émile. *Probleme de lingvistică generală,* 1-2, Gallimani, 1966, 1974.

Bourdieu, Pierre. *Simț practic* . Miezul nopții, 1980.

Bourdieu, Pierre. *Ce înseamnă a vorbi - Economia schimburilor lingvistice* Fayard, 1982.

Bourdieu, Pierre. Regulile artei: Geneza și structura câmpului *literar* . Le Seuil . „Libre examen", 1992.

Bremond, Claude. „ Logica posibilităților narative ", *Comunicații* nr. 8, 1966, Le Seuil, Points Essais, 1981.

Bremond, Claude. *Logica narațiunii.* Le Seuil, Poetică, 1973.

Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes, O privire politică asupra semnului.* Payot, 1973.

Calvet. Louis-Jean. *Roland BarthesA9l5-\9tff* Flammarion, 1990.

Carpov, Maria. *Captarea sensurilor.* Ed. Eminescu, București, 1987. .

Carpov, Maria. *Introducere la semiologia literaturii,* Univers, București. 1978. ;

' .

Caufman-Blumenfeld, Odette. *Perspectives in the Semiotics and Poetics of the Theatre, Ed.* Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1990.

Călinescu, AI. *Perspectivă critică ,* Junimea, Iași, 1978.

Cohen, J. *Structura limbajului poetic,* Flammarion, 1966.

Compagnon, Antoine. *A treia republică a literelor, de la Flaubert la Proust.* Le Seuil, Paris, 1983.

Comentariu, Bernard. *Roland Barthes, spre neutru. Eseu,* Editura Christian Bourgois, 1991.

Horny, Paul. *Introducerea prelegerilor în teorie* . Minerva, București, 1988 .

Courtés, Joseph. *Analizați semiotica discursurilor. De Fénoncé à l'énonciation, Machete,* 1991.

Culler, Jonathan. *Poetica structuralistă: structuralismul şi studiul literaturii,* Routledge și Kegan Paul, Londra. 1975.

Culler, Jonathan. *În căutarea semnelor: semiotică, literatură, deconstrucție,* Routledge și Kegan Paul, Londra.

Culler. Jonathan. *Despre deconstrucție: teorie şi critică după structuralism.* Cornell University Press. Ithaca. 1982.

Culler. Jonathan. *Critica și instituțiile sale.* Corneil, T. J. Press Ltd. 1988.

Delas, Daniel. *Roman Jakobson.* Bertrand-Lacoste. 1993.

De Man. Paul. *Orbire şi perspicacitate: Eseuri în retorica criticii contemporane.* Londra. Methuen, 1983.

Deiedalle. Lucien. *Théorie ei pratique du signe. Introducere în semiotica lui Charles S. Peirce.* Payot, 1 *9^9.*

Derrida, Jacques. *Scrierea şi diferența. Le Seuil , 1967.*

Desse, François. *Istoria siru-eturismului. Volumul 1: Câmpul semnului ; Volumul II: Cântecul lebedei* . La Découverte. 1991-1992 .

Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan. *Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului* . Le

Seuil, col. „Points Essais", 1972.

Eco. Umberto. *Semnătura. Istoria și analiza unei concepții.* Labor. Paris. 1988.

Eco. Umberto. *Lector in fabula.* The Pouch Book , „Bibiio/Essais". 1990

Eco. Umberto. *Les limites de P interpretation.* Grassei, „Biblio Essais", 1992

Erlich, Victor. *Formalismul rusesc: istorie-doctrină.* Haga; Mouton, 1955.

Fekete, John (ed.). *Alegoria structurală. Întâlniri reconstructive cu noua gândire franceză.* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

Ferry, Luc. Renaut. Alain. *Gândirea din '68 . Eseu despre antiumanismul contemporan.* Gallimard. 1985.

Ferry, Luc. *Homo Aestheticus.* Invenția gustului în epoca democratică , Grasset & Fasquelle. „Biblio Essais", 1990.

Fokkema, D. W. și Kunne-Ibsch, Elrud. *Teorii ale literaturii în secolul al XX-lea: structuralismul.*

O) c c ra u (/)
Qș Scanned with OKEN

Hoekzema, Dorothea B. *Dezvoltarea poeticii structuraliste a lecturii: de la formalismul rus la Roland Barthes,* disertație prezentată Facultății de Studii Postuniversitare a Colegiului de Arte și Științe al Universității din Ohio, 1981.

Jackson, Leonard. *Sărăcia structuralismului. Literatură și structuralist,* Longman, Londra și New York, 1991.

Jakobson, Roman. *Essais de Iinguistique générale,* Minuit, 1963.

Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique.* Le Seuil, „Puncte", 1977.

Jameson. Fredric. „ *Casa-închisoare a limbajului: o analiză critică a structuralismului și formalismului rus". Pinctton* Univ. Press. 1972.

Kñsicv^. Juha. Sèméi'ôtikè, Recherches pour une sémanalyse, Le Seuil, „Points Essais", 1979.

Kristeva, Julia. *Limbajul, această necunoscută.* O introducere în lingvistică, Le Seuil, „Puncte", 1981.

Kristeva, Julia. *Timpul sensibil* . Proust și experiența literară, Gallimard, „Eseuri", 1994 .

Lévi-Strauss, Claude. *Structură și formă . Reflecții asupra unei lucrări de Vladimir Propp,* Cahiers de l'Institut de science appliquée, nr 9, ISEA, 1960.

Macksey, Richard, Donato, Eugenio. *Controversa structuralistă.* Editura Universității John Hopkins, Baltimore și Londra, 1971.

Malmberg, Bertil. *Analiza limbajului în secolul al XX-lea.* Teorii și metode, PUF, 1983.

Maingueneau, Dominique, *Pragmatică pentru discursul literar.* Bordas, 1990.

Maingueneau, Dominique. *Elemente de lingvistică pentru textele literare : Enunțare, scriitor, societate, Dunod* , 1993. Maingueneau, Dominique. *Contextul operei literare: Enunțare, scriitor, societate,* Dunod, 1993.

REZUMAT

Avertisment ....- .....
Introducere 8
Ce este ..... *poetica ?* ....
II. Ce este literatura ? ....
III. Poetica: obiect şi metodă ....
TV. Paul Valéry - fondatorul poeticii ....-^
V. *Critică - istorie literară - poetică.* .....^

Un punct de istorie.... ..... *41*
1. *Patru tipuri de poetică* ..... *4* ^
Poetică mimetică .... - 4 -
2. Poetică receptivă .... 4 dolari
3. Poetică expresivă 52 .....
4. Poetică obiectivă 55
II Lingvistica la începutul secolului 59
1. Lingvistică comparată 61
2. Neo -gramaticienii ..... : 63
III. Ferdinand de Saussure şi semnul lingvistic 65
I Limbaj - limbaj - vorbire 67
2. Semnul lingvistic 70
3. Arbi traire .... ; 72
4. Sincronie - Diacronie 75
5. Sintagma - paradigma 76
Valoare 0,78
7. Comunicare 79
8. Sistem (structură) .... 8(
9. Semiologie 80
- Formalismul rusesc şi moştenirea ..... *sa metodologică* 83
1. Întrebări metodologice 81

2. Definiția articolului 88
3. Metode de construcție 91
4. Temă - interes 95
5. Fabulă - subiect ....J 98
6. Situație - nod. .... ■ 99
7. Început - sfârșit ..... * .....1 .... :99
8. Naratorul ..... 100..... ....
9. Motivație. 101
10. Eroul 104
11. Genuri literare 106

V. *Vladimir Propp și morfologia basmului*..... 112

Fundamentele lingvistice ale poeticii... 120

Roman Jakobson și funcțiile limbajului 120
1. Factorii și funcțiile comunicării 122
2. Funcția poetică 127
3. Limitările modelului Jakobsonian ....-129

Poetică într -o nouă paradigmă 136

I. Naşterea surueturismului 136
II. Surueturism şi formalism..... 148
III. Analiza şi descrierea textelor... 156

Poetica narațiunii. 161

1. *Elemente de naratologie* 161
L. Morfologie narativă. 166
2. Sintaxa narațiunii 172

11. Categorii naratologice ale textului 181
1. Registrele vorbirii v . ..... 181 .....
2. Temporalitatea narativă 183
3. Timpul poveștii - timpul lui Phistoire 185
4. Moduri de reprezentare: discurs și perspective 191
5. Vocea naiTatrice 195

Scanned with OKEN

Scanned with OKEN Scanner

Hl. Să fie da. rară > porțiune la nivel mondial 199
1 Motivația ei 199
2 Lansarea ficțiunii 202
Lumile ficțiunii ... 209
Spațiul ficțiunii 214

Liliac cerumen de la poezie [21]
LF ¿cuan et poesie - - - .... —..... - *
1. Reprezentare și prezentare ....—
2 Literatura depășește ficțiunea ... .^
IL Defalcarea discursului liniar ... .■ —
• Í. Limbajul poeziei.. .... — .. ..—
2. Sistemul poemului.....,,...,..-.... .... - ¿ c
5. Significanță, productivitate, ritm... ..... -

Poetica genurilor .... - ¿
Teoria genului 24
1. Lectura 2-..... .....
2. Genuri și lectură..... 24
3. Genul , între Istorie și sistem ... .2'
. Intertextualitate - Rezultate ale reflecției asupra genurilor 2 .....

Concluzie (provizorie)..... *I*.... ....

Bibliografie..... .. ..

Index de concepte 2

Index de nume 286

Rezumat 29

[25] Refusò de către toți editorii în 1909, pam seuiemeni în 1954, Vessai de Marcel Proust a pus relația dintre om, autor și operă în termeni radical diferiți . nou, ceea ce i-a adus un succes răsunător cu Noua Critică, care a dedicat niște analize sumbre . Atacând metoda lui Sainte-Beuve care

Consecvent în a explica Freuvre prin viața autorului său, Piousi se revoltă împotriva oricărei reduceri a lui Reenvie la biografic: „O carte este produsul unui sine, altul decât cel pe care îl manifestăm în obiceiurile noastre , în societate, în viciile noastre”.

[32] Ibidem, pp. 250-251.

literară , „în Evul Mediu și la cataeus; roposaft ar la *rhétorique* qui, transriettant un norme d'imitation, posé en principe que l'centuro littéraire s'apprennd selon les cacees predés. *Hour* dìe , toute <Hivre s'inscription en genre dedicat anumitor teme. Principalele genuri sunt împărțite în categorii : - genul *tiric* , *destinat* exprimării sentimentelor profunde ; - *genul epic* , cel al rădăcinilor aventurilor eroice și minunate; - *genul dramatic ,* prezentarea acțiunilor în teatru; - *genul didactic* , sau *al dramei* ; - *genul zvonului* sau *bucolic* , cânta frumusețile peisajului rural , un gen care poseda propriile reguli , determinând construcția operei ; alegerea cuvintelor a trezit un tip de versificație. Alegerea cuvintelor reflecta distincția antică și daerică a stilurilor : *un ton simplu* cu te pour oc qui se raportai! à la vie quoticene; ton *moyen, temperat* cu *mediocru* pentru oc care a primit din menținerea unei companii bune; *nobilul* tău sau *sublim* pentru situații excepționale care apar în tragedie, epopee; discursul aparenței. Tratatele de retorică prezentau încă inventare de *figuri* , adică de construcții și expresii vii, imaginative , menite să întărească, să ilustreze bine sau să decoreze reprezentarea obiectelor. Prin urmare, acestea aveau în mare parte o funcție emfatică sau simbolică . Acestea includ: - *figuri de dicție* , referitoare la pronunție, cum ar fi sinareza sau diereza [...]; - *figuri de construcție* , cum ar fi elipsa, conjuncția, pleonasmul, repetiția; - *figuri de cuvinte* sau *tropi,* cum ar fi metafora, comparația , metonimia, sineodeca...; - *figuri de gândire* , cum ar fi antiteza, apostroful, exclamația, interogația, enumerarea , gradația, litotele, perifrazele... [10] .

[11] *L [1] Enciclopedie* sau *Dicționarul rațional al științelor, artelor și industriei,* compilat între 1751 și 1772, este reprezentativ pentru gândirea filosofică a secolului al XVIII-lea. Este o lucrare de popularizare științifică și filosofică în șaptesprezece volume, ai căror autori principali au fost Diderot și d'Alembert, care își propune să demonstreze că omul este capabil să înțeleagă universul, religia , politica și moralitatea prin rațiune.

[41] ibid., p. 30.

[46] „Semnificantul, fiind de natură auditivă, se desfășoară numai în timp și are caracteristicile pe care le împrumută din timp: a) // *reprezintă o întindere* și b) această *întindere este măsurabilă într -o singură dimensiune* : este o leghe”. (Ibid., p. 103).

[48] Julia Kristeva, *Limbaj , această necunoscută. O introducere în lingvistică* (1969), Le Seuil, „Puncte”, 1981, p. 19.

[53] Ibidem, p. 124.

[54] Ibidem, p. 53.

65 *Théorie de la littérature.* Tcxtes des Formalistes russcs reunis, presentes et traduits par Tzvetan Todorov. Preface de Roman Jakobson, Le Seuil, “Tel Quel”, Paris 1965: voir aussi *Ce este literatura?* - Școala formală rusă - antologic și prefață de Mihai Pop, Ed. Univers, București 1983 ei Boris Tomașevski. *Teoria literaturii. Poetica.* Univers, București, 1973.

$8 Pentru o prezentare a metodologiei dezvoltate de formaliștii ruși, vezi și Tzvetan Todorov, „Moștenirea metodologică a formalismului” *(1966), Poetica* prozei, Le Seuil, „Poetica”, 1971.

[7] ® Sublinierea este adăugată .

[79] Ibidem, 1965, p. 83.

[101] Ibidem, pp. 289.
[112] Ibidem, p. 313. . . .
[1] Daniel Dclas, *Roman Jakobson,* Bertrand-Lacoste, 1993, pp. 13-15.
[16] Tzvcea® Todorov, „La poétique de Jakobson" (1971), 2W/ories ^ *synib*^^ Le Seuil, „Points Essais", 1977, pp. 351-352.

6 Roland Barthes, *Gradul zero al scrisului* Prag, „ Pietre vii". Tigăi.

1953.

[10] Roland Barthes, *Despre Racine,* Seuil, „Pierres vives", Paris, 1963.

[18] T. Todorov, *Critica criticii . Un roman despre maturizare* . Le Seuil, Paris, 1984.
[28] Todorov, op. cit., 1984, p. 17.
[35] *Teoria nivelurilor* a fost formulată de Émile Benvenist, care a considerat-o o *noțiune* fundamentală , un concept capabil să explice natura individuală a limbajului. El a descris două tipuri de relații: *distribuționale* (în cadrul aceluiași nivel) și *neagregative* (de la un nivel la altul). Vezi Émile Benvenist, Atom *de linguistique générale, 1-2,* Gallimard, 1966, 1974: „Les étages de l'analyse linguistique", pp. 119-132, „«Structure» en linguistique", pp. 91-99.

[16] Claude Bremond, „Logica posibilităților narative ", *Comunicări* nr. 8, 1966, Le Seuil, „Points Essa is", 1981 și *Logica narațiunii.* Pragul, „Poetică", 1973 *(Logica poveștii,* traducătoare a Micaelei Slăvescu, Univers, București, 1981).

18 Formaliștii au definit unitatea ca un segment al istoriei care se prezintă ca termen al unei corelații.

[31 de ani] Ibidem, p. 40.
[43] Ibidem, pp. 109.:
... [51] Ibidem, pp. 183.
64 Ibidem, p. 243.
[65 de ani] Ibidem, p. 251 km pătrați.
[75] Gerard Genette, op. cit., 1991, p. 101-1 43-4
[76] Ibidem, p. 4L
83 Ibidem, p. 76.
[86] T. Todorov, *Mihail Bakhtin principiul dialogic* urmat de *Scrieri din Cercul Bakhtin,* Le Seuil, „Poétique", 1981.
Wellek și Warren, „Natura literaturii"*, *Teoria literaturii.* Le Seuil, „Poetică", 1971, p. 31.
[11] Ibidem, pp. 31.
IS Ibid., pp. 29-30.
20 Ibidem.
[35] Émile Benveniste, „ Noțiunea de «ritm» în exprimarea sa lingvistică", Probleme de *lingvistică generală ,* I, (1966), Gallimard, „Tel", 1976, p. 327-335. '
[36] Henri Meschonnic, *Pour la poétique,* Gallimard, 1970; *Pour la poétique II Epistemologia scrisului. Poetica traducerii,* Gallimard, 1973; *Pentru Poetică III. O scriere de cuvinte,* Gallimard, 1973; *Scrierea lui Hugo. Pentru Poetică IV,* Gallimard, 1977: *Poezie fără răspuns. Pentru Poetică* V, Gallimard, *W78, Stările poeticii,* PUF, 1985.
39 Ibidem, pp. 121-122.
[18] O. Duerni, T. Todorov, op. cit., 1972, p. 194-196.
[19] Gémiti Genette, „Introducere în rarchitexte", *Théorie des genres.* Le Seuil, „Points Essais". 1986.
[9] Paul Ricoeur, *Timpul și narațiunea,* 1 1, li, III, Le Seuil, 1983-1985.